الظاهرة الدرامية والملحمية

فى رسالة الغفران

الناشـــــر: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
العنـــــوان: بلوك ٣ ش ملك حفنـى قبلـى السـكة الحديـد - مسـاكن درباله - فيكتوريا - الإسكندرية.
تليفـــاكس: ٥٢٧٤٤٣٨/ ٠٠٢٠٣ (٢ خط) - موبايل/ ٠١٠١٢٩٣٢٣٣
الرقم البريدى: ٢١٤١١ - الإسكندرية - جمهورية مصر العربية.

E- mail

dwdpress@yahoo.com
dwdpress@biznas.com

Websitc

http:/ www.dwdpress.com

عنوان الكتاب: الظاهرة الدرامية والملحمية فى رسالة الغفران
المـؤلـــــف: د. أبو الحسن سلام
رقـم الإيـداع: ١٣٦٦٥/ ٢٠٠٣
الترقيم الدولى: 6 -380 - 327 - 977

الظاهرة الدرامية والملحمية
فى
رسالة الغفران

الدكتور
أبو الحسن سلام

الطبعة الأولى
٢٠٠٤م

الناشر
دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
تليفاكس: ٥٢٧٤٤٣٨ - الإسكندرية

إهــــداء

إلى روح المفكر الأديب معاوية حنفي

طيب الله ثراه

الباب الأول

عناصر الإبداع في رسالة الغفران

عناصر الابداع في رسالة الغفران

تمهيد :

ان المقصود بعناصر الابداع : هي الدعامات التي يرتكن إليها أسلوب المبدع ، وصولا إلى تحقيق الاقناع بفكرته ، مارا بسبل المتعة لنفسه عند الكتابة ، ثم لغيره ممن يتلقون عمله الأدبى أو الفنى .

وأبوالعلاء مشهود له قدرته على الإبداع بالخيال والتخييل والإختراع [١] .

ولا شك أن سعة الخيال عند الكاتب أو الفنان مرتهنة بسعة اطلاعاته ، ومن ثم تأملاته ، ومدى قدرة جهازه الذهنى والفكرى والنفسى على سبك المعارف والخبرات اليقينية وتوظيف المعارف غير اليقينية في عملية السبك أو اعادة صياغتها مختلطة بدوافعه الذاتية ، وصبها في قواليب جديدة يجرى فيها الماء والدم - خلايا حية - فيها من ذاته وروحه .

وابو العلاء واسع الاطلاع ، ملم باللغة ، محيط بعلومها [٢] وللتعويض ، أو للقدرات الذاتية عند التعويض عن العجز والفقد دور هام في عملية الابداع الأدبى والفنى ، والعلمي " مواهبه تعوضه عن عجزه " [٣] جدير بأبى العلاء اذن أن يبدع وقد كان له واسع علمه ، وعجيب حفظه ، وذكاء شبه أسطورى ، وقوة شاعريته « كما تقول الدكتورة عائشة عبد الرحمن » .

ورسالة الغفران تعتمد على العناصر نفسها التي يعتمد عليها الشعر في صياغته ، واولها التخييل يقول أبو العلاء في خطبة سقط الزند [٤] : والشعر للخلد ، مثل صورة لليد يمثل الصانع مالا حقيقة له ، ويقول الخاطر ما لوطلب به لأنكره . ومطلق في حكم النظم " دعوى " الجبان انه شجيع ، ولبس الغرهاة ثياب الزير

---

(١) انظر : ابو العلاء المعري - رسالة الملائكة - مقدمة تحقيق محمد سليم الجندى - ط المجمع العلمي العربي بدمشق .

(٢) المرجع نفسه

(٣) الدكتورة عائشة عبد الرحمن - قراءة حديدة في رسالة الغفران - نص مسرحى من القرن الخامس ص ١٩ - ٢٤ - معهد البحوث والدراسات العربية .

(٤) شروح سقط الزند ص ١٠ الدار القومية

(مجتنب النساء تصنّع أنه زير نساء) وتحلى العاجز بحلية الشهم الزميع .

يقول التبريزى – تلميذه –[١] " ويقال تخيل ثم خال ، أى احتلب الظن في صدره وصدق به " . ويقول الخوارزمى[٢] : " التخيل لا يخلو عن ضرب من التكلف " " جرى الوهم الباطل عندك مجرى الحق ونزل منزلة الصدق " .

ويقول البطليوسى[٣] : " والتخيل : التوهم لما لا حقيقة له . يقول لنفسه : كنت بمنزلة من توهم مالا حقيقة له ، ثم ظن الأمر علي ماتوهم " .

على أن المعرى لم يكن بقصته يتوهم مالا حقيقة له ، لأن القصة[٤] واردة في الكتب المقدسة وأولها القرآن . وإنما نستدل بتلك الشواهد على التصوير فيها وليس على الموضوع .

اختراق الحال باختلاق محال

فهو يخيل في بداية الرسالة ليوهم ابن القارح ، بعد أن فهم عنه ثعبانيته " وأنّ في طمرى لحضبا وكّل بأذاتى "[٥] فهو يوهم أنّ بداخل ثوبه وجسده البالين قلبا خص بإيقاع الأذى به .

والتخييل بأستعارة مفرطة خارج الحقيقة إيهاما قائما على استخدامه للفظة (حضب) وهي بالفتح أو بالكسر : وذكر الحية الضخم . ولأن الحية وهى كائن حى ، وقلبه وهو جزء من كائن حى موجود ان حاضران حقيقة ، ولا علاقة البتة بينهما في الواقع والحقيقة ، لذلك قلت انها استعارة مفرطة خارج الحقيقة بل هى اختراق محال باختلاف الحال ، أو هى اختراق للحال باختلاف محال . ولكنها مقبولة في الصياغة الادبية ، وهنا يكون الابداع .

وإنه لما كانت الحية مؤذية فقد استخدم اللفظة ليقنعنا أو ليقنع سائله[٦] بأن قلبه

---

(١) المصدر نفسه ص ٣١ .

(٢) المصدر نفسه ص ٣٢ .

(٣) المصدر نفسه ص ٣٣ .

(٤) المقصود : فكرة العالم الآخر .

(٥) رسالة الغفران ط ٦ تحقيق وتديم الدكتورة عائشة عبد الرحمن ، دار المعارف بمصر .

(٦) ابن القارح .

يؤذيه أذى شديدا ذلك لأنه مع سابق علمه بحقيقة ابن القارح ، وانتهازيته يكاتبه ويرد عليه متحملا في نفسه مغبة عدم تصريحه برأيه الحقيقى فيه ، حتى لا يجرح مشاعره وتحمل أن يؤذى نفسه بإضمار الحق .

والمعنى " أن في طمرى " من القلب ، أي أن العاطفة فيه مؤذية له . ونحن نستدل على ذلك المعنى بلفظتين أوردهما " فأما الحماطة المبدوء بها فهى حبة القلب " [١] واللفظة الثانية " يضمر من محبة مولاى " فقوله " يضمر " دل على أن : " الحضب " الذى عناه ، هو قلبه لأن الاضمار مخصوص في العربية بالقلب ، ومنه مسمى " الضمير " أى الوجدان بمعنى المشاعر والأحاسيس الخاصة تجاه الأشياء .

ونثبت استدلا لينا السابقين بلفظة في الصفحة الأولي من الرسالة [٢] :" أن في مسكنى حماطة " .

والمسكن هنا بإيضاح المعرى واستدراكه السابق هو القلب الذى يسكن إليه - ارتياح ضميره - وفي القلب يكون السكون - في تراث العرب - .

وفي قلبه (حبة القلب) وهي (جافة) ، بذرة عاطفة لم ترو بمودة الناس حتى تنمو وتترعرع وتصبح شجرة غاطة يستظل بها الآخرون . وهو هنا بذكاء يكف ابن القارح عن أن يلجأ إليه .

فيقول له إن كنت تظن أننى شجرة تستظل بها بعد طول إجهادك في الحياة في خريف عمرك فقد اخطأت ، لأننى إن كنت شجرة فهى جافة ، ولا ظل لها ، كما أنها من نوع الحماط . والحماطة كما نعلم شجرة تجف فتأوى إليها الحيات . فكأنه يقول له أما وأنك قد علمت اننى شجرة جافة من نوع الحماط ، فإن تأوى إليها - إلى - " فأنت حية " ليكفه عنه . وهذا هو عين قصده .

ونرسخ ثبات استدلالنا باستدلال رابع علي صحة ما زعمنا " وأن الحماطة التي في مقرّى لتجد من الشوق حماطة " [٣] أى حرقة قلبه من فرط شوقه . فلفظه حماطة الثانية تعنى حرقة القلب . أى في جسدى استقر قلب متعب يؤذينى (القلب الخالى

---

(١) يشير إلى قوله في بدء الرسالة " ان في مسكنى حماطة " أى أن في داخله شوقا كبيرا .

(٢) رسالة الغفران ص ١٢٩ .

(٣) المصدر نفسه .

من العاطفة الذي في جسدي ليجد من الشوق حرقة) أى أنه مع كونه شجرة جافة إلا أنه مشوق إلى أن يلجأ إليه الناس .

مكمن الإيهام فى العبارة وطبيعته

وأبو العلاء يريد تأكيد مارمز إليه فأتى بشاهد يدعم به ما ذهب إليه . والإيهام ساكن في شاهده الذى أتى به ، وبما قدّمه عليه " وتوصف الحماطة بإلف الحيات إليها "

قال : **اتيح لها وكان أخا عيال   شجاع في الحماطة مستقر** (١)

يشهد على قلبه بحية فيه ساكنة ، وهو يوضح قصده إلى إثبات ذلك (وتوصف الحماطة بإلف الحيات لها) تألفها وتسكنها ، فإذا أراد من صاحبه أن يوقن أن له قلبا تسكنه حية ففى ذلك يكمن الإيهام : وهو من عناصر الإبداع . وفى الحقيقة فعنصر الإيهام هنا ليس ايهاما يستحضر غائبا ليستعدى به على الواقع ولكنه يستحضر حاضرا ليحله محل حاضر ، بما لا يحضر معه تصديق ولا منطق عقلى .

فالحية – كما اوضحت – شيء مادى ، والحماطة شجرة موجودة في واقعنا ، ولكن الحماطة على حضورها لا تحل في الصدق والواقع محل القلب منه فليس قلبه شجرة جافة تأوى إليها حيات مؤذية .

وكذلك شأن الحية ، وهى مادة ونفس حاضرة لا تحل منطقا ولا عقلا محلا ماديا في قلبه . ولكن الذى حل ايحاء معنويا هو صفة من صفات المادتين اللتين جسّد بهما المعرى قلبه ، وكان هدفه تجسيد الإيذاء ، ولا أشد من إيذاء حية ، خاصة عندما تكون كامنة متحفزة .

التخييل والإيهام عنصر مطلوب

والتخييل والايهام بهذه الكيفية عنصر مطلوب وهام في مجال الأدب والفن ، لأنه يقرب الحقيقة ، حقيقة الشعور ، ولا ضرر فيه لمن فهم وادرك أنه ليس الحقيقة بل نقيضها . بالقياس العقلى ولكنه صورة للحقيقة – تقريبية – إذ أنه عنصر لتقريب

---

(١) المصدر نفسه ص ١٣٠ .

الحقيقـة عندما تكون بعيدة عن الإدارك اليقيني ، ولكن الضرر كلـه يقع عند الايهام بغائب مقحم – في فن حرفي – علي الواقع أو الحاضر بما يلتبس فيه ولا يفطن إليه فيصبح بديلا للحقيقة والحق في حين أنه مجرد وسيلة تقريب لها ؛ يؤدي إلي ما يرسخ الحق والعدل وإحسان الحياة المشتركة .

والروعه في إبداع أبي العلاء حين نجده يعترف بإيهامه للشيخ متلقي جوابه بعد سؤال بمتن رسالته المعروفة بـ (رسالة ابن القارح) فهذا هو أبو العلاء ينبه قارئه بأنه يوهمه ، ويخيل له أو هو يخرج لشيخه السائل لسان يراعه حين يخبره أنه لعب به أو أدخل عليه منطقا غير ما كان منطقيا إذ يقول " وليس هذا الحضب مجانسا للذى عناه الراجز في قلبه " وقد تطويت انطواء " الحضب " [1] فثعبانه الذكر (قلبه) ليس الحية الذكر المطوية بين شق في جبل . تلاعب المتمكن الأمكن ، الخائل الألفاظ خيولا مطيته ، يمسكها باللجم البلاغية .

وهو أو المبدع فيه يعاود بدعة الإيهام أو التخييل مرة أخرى ، فلا توبة لمبدع ولا موت لإبداع فهذا هو يستطرد طاردا عن الشيخ – ابن القارح – شيخوخته بصياغة هي البلسم ، وبطريقة العزف المتتالي على أوتار ذات المعنى : " وأن في منزلي لأسود هو أعز من عنترة على زبيبة .

ولما كان عنترة جزءا من كل هي أمه ؛ فقد تفهمنا تماما – من بعد – ولا شك شيخه المخاطب من قبل : أن الأسود نازل المنزل هو : القلب سكن الجسد ، والاسود كما هو معروف اسم العقرب والثعبان أيضا .

هدف التخييل والايهام

وأبو العلاء لا يفتأ يوهم الشيخ ويخيل له فيرده به فتيا لزمن تستغرقه اللفظة . والتخييل هنا مطلب للشيخ مقتنعا بصحة غير الصحيح ، قصد المبدع المورى ايهام المستقبل لجوابه – ابن القارح – تلبية لطلب سلف منه نصا في رسالته إليه [2] ، ايهامه بقوله (أسود) إن قلبه عبد العواطف والغرائز وهو يسبب له الألم والأذى والخوف .

(١) المصدر نفسه ص ١٣٢ .

(٢) تمام البيت وهو لرؤبة : وقد تطويت انطواء الحضب بين قتاد ربهة وشقب – المحقق .

وقد يكون العقرب أو الثعبان فكلاهما سمي بالأسود . فكأنه يقول له لكى تقبل توبتك انزع من قلبك أو من داخلك سواده ، أو طهر ضميرك من حية فيه تسعى أو عقرب تخفى . وهذا اختراق محال يخترق به حال ابن القارح .

وهو أيضا يخترق بهذه الصورة قناعتنا الحالية – حال القلب الانسانى أو الوجدان الإنسانى أو الضمير الإنسانى فينا – يخترقه بمحال يخترقها ، وهي الحية والعقرب التي ليس منها غير الأذى ، لنعتقد بأنهما متساويان ، وهذا مكمن الإبداع :

دواخلنا والحية متساويان في الأذي . وهذا مالا يمكن . ولهذا أسميناه : اختلاقا مستحيلا ممتنعا .

الإختلاف المستحيل الممتنع

فامتناع كون القلب أو الضمير حية أو عقربا ثابت بما أسلفنا ، وموطد بقول الجرجانى في (أسرار البلاغة) في مثل هذا (إفراط خارج الحقيقة) .

وهكذا نرى أسلوب المعرى الإبداعى ، حيث يستعير من المحال إمكانا فهو يستعير ولكن بإفراط خارج الحقيقة ، وكلامنا هنا خاص بصوره وتخيلاته .

ولا نتوقف فقط عند اللغة ، كفعل أستاذنا الدكتور شوقى ضيف عند تناوله لفن أبى العلاء في مذهبه النثرى . فلو كانت اللغة عند أبى العلاء هدفا في ذاتها لكان أول (العبثيين) [١] من الكتاب وهو غير ذلك قطعا .

ويتفق أستاذنا مع ماجاء في قول البطليوسى (٤٤٠ – ٥٢١هـ) وتصرفه في جميع أنواع الآداب ، فأكثر فيه من الغريب والبديع ومزج المطبوع بالمصنوع ، فتعقدت ألفاظه ، وبعدت أغراضه [٢] وهذا ما قال به من بعد الدكتور شوقي ضيف حيث رآه معقدا للغة وكأن هذا هدفا في ذاته .

على أن البطليوسى يرى ذلك أسلوبا وليس هدفا فليست اللغة غرضا ، والتعقيد غرضا . ولكننا تفهمنا ذلك إيهاما وتخييلا مقصودا .

---

(١) راجع كتابات بيكيت ، اونيسكو واداموف ، وما كتب عنهم وعن المسرح الفرنسى المعاصر .

(٢) يقصد رسالة ابن القارح للمعرى.

ودليل القصد عند المعرى ما نراه ثابتا بقول الخوارزمى فيه " لأن ماء " الفصاحة همى من مبانيه ، ورونق البلاغة مشى على معانيه ، وبهجة الصنعة صافحت بعض قوافيه ، مع انطوائه على كل نكتة من العلوم ، ولمعة هى كالسر المكتوم [(١)] وهذا شاهد على الابداع .

الابداع فى الشعر والنثر

ودليل الابداع في رسالة الغفران إن لم يكن في كل انتاج المعرى الأدبى هو ما نجده فيه عند قراءته ، يجسده قول عبد القاهر الجرجانى " ليست لك من حيث تسمع بأذنك ، بل من حيث تنظر بقلبك وتستعين بفكرك ، وتعمل رويتك وتراجع عقلك وتستنجد في الجملة فهمك " .

فأنت محتاج لكل هذا عند تلقى أو استقبال العبارات والجمل والمعانى والصور والخيالات في رسالة الغفران ، إن الذي يلجئك الى هذا هو ابداع الارسال .

وأبو العلاء كما يجمع في شعره أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل ، فكذلك يفعل في مؤلفه النثرى - رسالة الغفران - ورسالة الصاهل والشاحج ، رسالة الملائكة .

يقول في سقط الزند : " وقلت الشمس بالبيداء تبر ومثلك من تخيل ثم خالا " .

وذلك في معرض مخاطبته لناقته الراحلة به طلبا للرزق . وهو هنا يعطى القدرة للناقة لتتكلم فلها منه الكلام والإرادة والتخييل والتمثل . فتجميع مالا علاقة مباشرة بينه وبين غيره ماثل في كون الشمس تبرا ، وفى قدرة الناقة على الإفصاح : قلت " قدرتها على التخيُّل والتخييل " " تخيل ثم خالا " فهذه أسباب مجتمعة في البيت على غير علاقة بالواقع .

وهذا عين مانراه في رسالة الغفران ، كما هو موجود في الشعر . ومثله يقول :

وفي ذوب اللجين طمعت لما   رأيت سرابها يغشى الرمالا

---

(١) شرح القصيدة الأولى - ديوانه الأول - سقط الزند .

يقول الخوارزمى : " تخيل الشمس تبرا " شىء ما يجول في خلد ولا يخطر ببال أحد ، لكونه بيّن البطلان ، ولكن فرط شغفك بالدرهم والدينار أوهمك ذلك فتوهمته ، وأنت مستيقنه خلاف ذلك ثم تدرجت منه قليلا قليلا إلى أن جرى الباطل عندك مجرى الحق ، ونزل الخيال الكاذب منزلة الصدق فعل من استصعب الأمر فتكلفه مرة ثم عاوده كرة بعد كرة ، حتى عنا له ما تعذر وسهل عليه ما توغر . وكذلك يرى البطليوسى في شرح البيت الثاني من القصيدة نفسها [١] انها تخيلت بمعنى توهمت ما لا حقيقة له ثم ظنت أن الأمر على ما توهمت .

وهذا كله من عناصر الابداع في الشعر ، كما أنه من عناصر الابداع في النثر ، الذى منه (رسالة الغفران) .

دوافع توظيف المعرى للإستعارة

ولقد وظف المعرى الاستعارة في رسالة الغفران توظيفا هو نفسه توظيفها في الشعر عنده كما هو عند غيره ، غير أنه بإفراط أحالها إيهاما . وهو في الحقيقة مضطر إلي ذلك لدافعين :-

أولهما :أنه يوظفها لمخاطبة رجل يراه داهية - ابن القارح - فلابد أن يلبس عليه ويموّه .

تقول الدكتورة بنت الشاطىء [٢] والمقدمة هى مفتتح الرسالة وديباجتها ، وظاهر الأمر فيها أنها على طولها ، تحية إخوانية من أبى العلاء لابن القارح ، يعرب فيها عن مودة واشتياق للقاء صاحب حميم ، أو قد يبدو املاء من أمالى أبى العلاء اللغوية موضوعه القلب تفنن اللاهى بها و المتمكن منها القادر عليها وهو يصطنع في أسلوب عرضها فن الإلغاز البديعى [٣] فيما اختار من ألفاظ : الحماطة ، الحضب ، والأسود . إذ يصف لابن القارح ما يجده في قلبه من حماطة الشوق إليه ، وما يضمره حضبه من محبته وما يطويه أسوده بين عظامه ، ملغزا عن حبة القلب ، بالحماطة وهى شجرة تألفها الحيات .

---

(١) القصيدة الأولى - ديوانه الأول - سقط الزند .
(٢) الدكتورة عائشة عبد الرحمن - قراءة جديدة في رسالة الغفران - معهد البحوث العربية ص ٥٢ - ٥٣ .
(٣) ما نسميه الايهام .

وبالحضب وهو الضخم من ذكور الحيات ، وملغزا عن سويداء القلب بالأسود ، وهو الحية العظيمة .

" فيلقاه بتحية متشحة بالسواد ، مشحونة بأنفاس من الحيات بمختلف اسمائها وأنواعها ، وحماطتها وسمها وتلوّيها ونبضها وظهورها واختفائها " .

<u>الدافع الثاني :</u>

اما الدافع الثاني لتوظيف المعرى للإستعارة في رسالة الغفران فهو رغبته في تقريب وصف الما وراء العالم . فهو يريد الاقناع به عن طريق استعارة صفات الجنة والنار وتمثلها ومن ثم التمثيل لها في عمله الأدبى .

يقول الدكتور يسرى سلامة : " إن أبا العلاء – شأنه في ذلك شأن غيره من الأدباء والفلاسفة – نظر طويلا في أسلوب القرآن الكريم " إذ أن الجنة التى رسمها في – رسالة الغفران – تستمد أصولها من جنة القرآن الكريم ، ومن هذه الجنة القرآنية ، أخذ أبو العلاء أكثر المادة التى صاغ منها جنته بحيث يخيل للرائى المتعجل أن أبا العلاء قد نثر الصورة القرآنية ولم يزد على أن أضاف عنصرا هنا أو زاد لونا هناك .

فقد تشابهت الصورتان في تلك الملاذ والنعم التى حشدت لأهل الجنة ، عرضها القرآن الكريم في دقة وتفصيل ، وجاء بها أبو العلاء بعد أن بالغ في ابرزها مبالغة تصل إلى الغلو في أكثر الأحيان و مضيفا إليها من عنده كل ما مثله خياله أو رنا إليه حرمانه " [١] .

والقول إن أبا العلاء قد أضاف إلى الأفكار أو الصور القرآنية كل ما مثله خياله يعنى أنه لم يقلد أو ينقل مجرد النقل ، ذلك لأنه لو كان ناقلا ومقلدا لسقطت عنه صفة الابداع .

---

(١) الدكتور يسرى سلامة – النقد الاجتماعي في اثار ابى العلاء المعرى القاهرة ، دار المعارف ، ص ٨٧

معنى الابداع

والإبداع فيما نعلم يعني الإتيان بجديد لا تأتيه ذات أخري – في حدود الواقع المعاش – فالإبداع تغيير استنادا إلي ما هو كائن للإتيان بما لم يكن . الانطلاق مما كان من فنان أو أديب سابق وصولا إلى ما سيكون من الأديب أو الفنان اللاحق ، انطلاق الذات والوجدان الفردي في حدود الوجدان الجمعى تتويجا للتفاعل العنيف بين الوجدان الفردى والوجدان الجمعي (فالمبالغة والغلو والإضافة) موصولة بذاته المحرومة ، إذ أن لكل نتيجة سببا .

فإذا قلنا إن المعرى قد كان مبدعا ، وجب أن نقرر أن ذلك كان بسبب اعتماده علي ماكان ، منطلقا إلي ما سيكون ، متوسلا بأدوات تغيير ما كان (المبالغة – الغلو – الإضافة) وهى عناصر شكلية يعتمدها الشعر و النثر ، بل الأدب عامة و الفن كذلك .

الغلو عند المعرى جزء من الغلو عند مجتمعه

على أن هدف التغيير هنا – تغيير الصور القرآنية بـ (المبالغة – الغلو – الإضافة) وهي عناصر شكلية للتغيير يعتمدها الشعر والنثر – كما اوضحت – هي من وجهتنا مقصودة لتقريب تلك الصورة . ولا يفوتنا أن نقرر أن عصر الرجل كان عصر الغلو ، وكان عصر المبالغة والإضافة ، كما أنه كان عصر انتقاص ، ذلك لأن مجرد ذكر كلمة إضافة يعنى أيضا الانتقاص ؛ فالإضافة شىء انتقص من شىء آخر ، تحقيقا لمبدأ التوازن الطبيعى .

عالم أبى العلاء الأخروى

إذا فقد وصلنا إلى أن عالم أبي العلاء الأخروى كان قرآنيا وأنه لم يكن مجرد الناقل ولكنه تعدي دور النقل إلي اعادة اجترار المنقول ، ولا بأس من أن تؤكد ذلك تثبيتا لقدرة الابداع عنده .

تقول الدكتورة عائشة عبد الرحمن : " ففى جنة أبى العلاء وجحيمه ملامح واضحة من الجنة والجحيم في القرآن الكريم " .

وهو في كل ما أخذ يقدم معه الشواهد القرآنية [١] للذى في جنته من أنهار من ماء غير آسن . وأنهار من لبن لم يتغير طعمه ، وأنهار من خمر لذة للشاربين ، وانهار من عسل مصفى ، وقد سمى دار العذاب في عالمه الآخر بأسمائها القرآنية : النار والجحيم وجهنم وسقر . كما استعمل السعير ، والزبانية ، والاغلال ، والسلاسل ، ومقامع الحديد .

ولكن هذه الملامح لا تعدو أن تكون مادة سخية ، صاغ منها أبو العلاء مع غيرها من مواد عالمه الآخر " [٢] .

" وما كان يستطيع ، ولا ينبغي له أن يتمثل جنته وناره ، بمعزل عما رسخ في عقيدته ووجدانه وثقافته من الصور القرآنية للحياة الآخرة ، وما يمكن لأي مسلم ، صادق الدين أو مفرط فيه ، أن يصور لنفسه عالمه الآخر ، وليس فيه ملامح من تصوره الدينى للحياة الآخرة اقتباسا من كتاب الله ووصف نبيه " .

وهذا معناه تماما : أن عقيدة العالم الآخر تحتاج إلى تصور . وجدير بالإشارة أنه لن يتصور إنسان شيئا إلا إذا كان يشغل حيزا من تفكيره ويلح على وجدانه ، بمعنى أن التصور لا يقلل من إيمان المتصور لأنه يتصور الفراغ ولكنه يعلم أن هناك شيئا في ما وراء الطبيعة ولكنه يجهله ، ولذلك يحاول أن يعرفه بتصور نموذج له من خلال سابق إلمامه بصور الأديان أو الدين له . وعلى قدر التمثل يكون التأييد أو الرفض .

يقول داجوبرت د . رونز " إذا لم تكن هناك وسيلة لتصور ما يمكن أن يكون عليه الأمر تأييدا أو نقضا لقول من الأقوال فلن نستطيع التمييز بين صحته وبطلانه " [٣] .

---

(١) ذلك لأنه متهم في عقيدته ، وحتى لا يؤول تصويره للعالم الآخر بما يؤخذ عليه وثيقة لإ دانته في عصر المبالغة والتطرف والغلو – سنوضح ذلك في فصل (الدوافع الذاتية والموضوعية) .

(٢) الدكتورة عائشة عبد الرحمن – قراءة جديدة في رسالة الغفران نفسه .

(٣) فلسفة القرن العشرين – الالف كتاب – ص ٥٧ .

هدف عناصر التصوير الأدبى فى رسالة الغفران

إذا فرسالة الغفران استهدفت من وراء عناصر التصوير الأدبية اعطاء منظر كامل للعالم الآخر من زاوية اختيار صاحبها ، مضيفة على هذا المنظر الأخروى لمسات وظلالا ذاتية خاضعة لآله الضوء والظل المعرية لا لتعطينا تعويضا عن حرمان صاحبها ، بل تعويضا عن حرمان الجموع الغفيرة المستضعفة وما كان في ذلك إلا خادما للدين في حالة تثبيت تلك الصورة في نفوس الجميع . وما كان في حالة عدم تثبيت الصورة في نفوس الجموع محاسبا أو في موضع حساب عن فقدان تأييدها للصورة التي رسمها ، ذلك لأنها موجودة في الأديان كلها ، وما كان له إلا فضل إعادة عرضها – لوحة – في معرض ، عرضا شيقا جذابا يجذب الناس حولها ويقربهم منها ، وما كان له ان يقربهم ، فإن ابتعد بعضهم أو كلهم فلن يكون لرداءة المعرض ولكن قد يكون لأنهم لا يقدرون علي ثمنها .. فثمن الجنة محدد ومنشور في جميع الكتب المقدسة .

الإبداع فى الأسلوب

نصل من هذا إلي القول إن الإبداع في رسالة الغفران ليس في استدعاء المعرى لفكرتها إذ أن فكرة العالم الآخر والرحيل إليه ، وفكرة الغفران والموازنة بين الشعراء والأدباء في العالم الآخر معروفة ، فقد استدعاها معتقد الحساب واقامة الميزان في التراث الأخروى الدينى بدءا من ديانات الفراعنة واليونان وغيرهم من الأمم الابتدائية .

ولكن الإبداع إنما هو كائن في الاطار الجديد الذى وضع فيه المعرى الفكرة أو الأفكار والمعتقدات القديمة ، وفي وصل مئات الافكار والعواطف والمشاعر برحم الفكرة الأم وتمام عملية الوصل بينهما بتصور شديد الخصوصية .

تخيل المعرى لما وراء الطبيعة

على أن تصور ما وراء الطبيعة يكون بالتخيل على صورة الدين له ، لأن الكلام عنه هو كلام عن الدين . لهذا نحتاج عند تصوره للخيال تخيلا من أنفسنا وتخييلا لها لتثبيت معتقدها ودعوى لغيرها . وأهمية تمثل التخييل هنا بالإستعارة وبالتورية وبالمجاز نابعة من ذات الكاتب ، كما أنها نابعة من علاقته الموضوعية بالمحيط – البيئة – :-

يقول المعرى :

أهوى الحياة وحسبى من معايرها ... أنى أعيــش بتمويــه وتدليــس

فاكتم حديثك لا يشعر به أحــد ... من رهط جبريل أو من رهط إبليس

ويقول :

وليس على الحقيقـــة كل قولى ... ولكن فيـــه أصناف المجـــاز[1]

ولعل في بيتيه الأولين تمثيلا كافيا من حيث دافعه الذاتى والدافع الموضوعى البيئى إلي تمثل التخييل والايهام . فذاته محبة للحياة على عكس ما قيل عن اعتزاله ، وزهده فيها ، ولكن الحياة مليئة بالعيوب والناس لا تتركه لحاله ، لذلك يموّه ويدلّس ويخّيل ويوهم بالإستعارة والرمز والإفراط خارج الحقيقة بما لا ينفر ، وهذا سر من أسرار الابداع .

والبيت الآخر لا يعبر فقط عن ذات أبي العلاء ولكنه يعبر أيضا عن طبيعة الشعر والفن والأدب .

طبيعة الفنون والآداب

فالفنون والآداب تعكس الحقيقة الواقعة – حقيقة الواقع – أو الواقع حقيقة ولكنها تعكس تصورات الانسان في محيط ذاته وبيئته ، والعلاقات المتشابكة بين هذ الذات وتلك البيئة التي تصور حقيقة الوجود والتفاعل ونتائجه في الواقع وفي ما ورا الطبيعة – مجرد تصور – وقد قيل (أصدق الشعر أكذبه) فصدقه من مدى اعمال الموضوع في الذات صدق الإنفعال الذاتي بالموضوع ، وكذبه من مدى براعة التأليف

---

(١) اللزوميات

بين أشتات غير مؤتلفة ، بحيث يصبح جمعها محمّلا باحتمالات الصدق فيها ، يقول ريتشاردز :" من الواضح أن معظم الشعر يتألف من قضايا لا يحاول التحقق من صحتها إلا البلهاء ، فليست هي بالقضايا التي يمكن البرهنة عليها [(١)] .

اهمية الاستعارة فى رسالة الغفران

وأهمية الاستعارة هنا في عمل كرسالة الغفران من إرادة المعرى المرتكن إلي اختياراته وخبراته في أن يجمع فيها جزئيات متفاوتة متناقضة في وحدة . وأن يؤلف بين شتات لا يأتلف منطقا بحكم انفصال الواقع المعاش عن العالم الآخر ، إذ أن الواقع تجربة حيـــة مطبقـــة لها ماض وحاضر ومستقبل ، بينما عالم ما وراء الطبيعة مجرد فكرة ومصدر الثقة في صحتها هى الأديان ، وهى فكرة العالم الآخر وهي فكرة مستقبليـــة ، بمعنى أننا نستقبلها بعد الموت ، وهذا ما تدلنا عليـه لفظـــة (ماوراء أو آخر) .

يقول المعرى :

هل جاء من أهل الثرى مخبر ... فسائل عن أهـــل وأرّخـــت

هـــل فاز بالجنـــة عمالها ... وهل سوى في النار نوبخت [(٢)]

لهذا نقول إن المعرى يجمع بين عالم الحياة الواقعية وعالم ما بعد الموت بالتصور أولا ثم بالتصوير بعد ذلك . والتصور يقوم على الإلمام أو الخبرة بما يراد تصوره ومن ثم تصويره وهي خبرة يقينية أو غير يقينية أو كلاهما معا .

وقد أحاط أبو العلاء بعلوم العربية والإسلام ومن ثم تمثلها بآله فهمه وبآله خياله ذلك لأن الإدراك يتم باليقين أو بالحدس أو بكليهما ، يقول أبو حيان التوحيدى : [(٣)] عن مصادر المعرفة غير اليقينية :" ما يستح به الخاطر والمركّب من الحس والوهم والتخييل مع الإلف والعادة والمنشأ .

---

(١) ريتشاردز – مبادىء النقد الأدبى ترجمة الدكتور مصطفى بدوى القاهرة – الانجلو المصرية ، ص ٣٤٥ .

(٢) اللزوميات .

(٣) ابو حيان التوحيدى - المقابسات – مقابسة ٤٨ - على لسان ابى سليمان . ص ٢٢٣

وأبو العلاء لكونه الشاعر والأديب والمفكر الفاعل والمؤثر بحكم طبيعة ذاته النازعة إلي التعويض عن فقد يؤكد عدة التأثير من معارف يقينية ومعارف غير يقينية نحو المخيلات والوهميات والمظنونات .

أما المخيلات : [١] فهي القضايا التي تسمع ليس لصدقها ، بل لإنفعال وتأثر يعرض لنفس السامع " فهي لا تقال ليصدق بها بل لتخيل شيئا على أنه شيء آخر ، وعلى سبيل المحاكاة ، ويتبعه في الأكثر تنفير للنفس عن شيء أو ترغيبها فيه " [٢].

ولم يكن الناس ينتظرون تخييل أبي العلاء ليصدقوا بالمعاد جنته وناره ، ومالم يكن الإيمان قائما أصلا على التسليم فلن ينفع تصوير ولا تخييل . وذلك لأن الغرض من التخييل " انفعال النفس بالترغيب والتنفير " [٣] وقد وعى أبو العلاء ذلك .

أما المظنونات : " هي قضايا يحكم فيها حكما راجحا مع تجويز نقيضه " [٤].

والغرض فيها ترغيب الناس فيما ينفعهم من أمور معاشهم ومعادهم [٥] أي أنها مجرد وسيلة وهي آخرا كما يقول الدكتور محمد عاطف العراقي : " آراء يقع التصديق بها لا على ثبات بل يخطر امكان نقيضها على البال " [٦] .

أما الوهميات : فهي تعد قضايا كاذبة يحكم بها الوهم في أمور غير محسوسة [٧] وكذلك يري ابن سينا أن القضايا الوهمية الصرفة قضايا كاذبة [٨] وأبو العلاء استعان بشواهد قرآنية على صوره وتصويراته عن العالم الآخر . ولكنه استعان بالوهم خالصا عند مخاطبته لابن القارح . والوهم هنا يكون لتغليط الخصم

---

(١) ابو البركات البغدادي – المعتبر في الحكمة جـ ١ ص٢٠٧ .
(٢) ابن سينا – الاشارات والتنبيهات – القسم المنطقي ، ص ٤٠٣ .
(٣) شرح القزويني للرسالة الشمسية ص ١٦٩ .
(٤) الجرجاني – التعريفات ص ٨٩ .
(٥) ابن سينا – المنطقيات .
(٦) الدكتور محمد عاطف العراقي – ثورة العقل في الفلسفة العربية .
(٧) الفارابي – أراء اهل المدينة الفاضلة – تحقيق د . البير قطري – بيروت .
(٨) الاشارات والتنبيهات ، نفسه

فنقول الخصم لابن القارح لأنه كان خصما لا صديقا للمعرى ، ولقد استخدم الوهم بغيـة " افحام الخصم وتغليطه " .

ومع أن المعارف غير اليقينية على مادلت عليه استشهاداتنا السابقة من أنها ضرورية للأدب والفن إلا أنها تقيم الأدب الملتزم بقضايا المجتمع كأدب المعرى فهى تحتاج إلى معارف يقينية أو أن المعارف اليقينية تحتاج إليها وتستدعيها عند تعسر التعبير عن شيء خارج حدودها .

تقول الدكتورة عائشـــة عبد الرحمن : " وما من رائد من رواد العلم والفكر والفن ، لم يتطلع إلي ما فوق واقعه " وكل ما أنجزه عصرنا علميا " كان يبدو إلي ماض قريب ، من المستحيل الذى لا يدرك إلا وهما " والرموز العلمية في التجارب المعملية وفى علوم الرياضيات ، ليست إلا تصورات متخيلة وفروضا وهمية [١] .

ميل الناس إلي التجسيد

ولا شك أن أبا العلاء المعرى قد استعان بمعارفه اليقينية ووظف معارفه غير اليقينية لكي يكون في وضع القدرة على التصوير والتخييل رغبة في كسب التأييد لفكرة يطرحها أو تنفير الناس من فكرة أو اعتقاد يراه مكذوبا أو ضارا أو خارجا عن حدود العقل والمنطق الإنساني العادل والمتزن في الأخذ والعطاء .

قد صدّق الناس ما الألباب تبطله حتى لظنوا عجوزا تحلب القمرا [٢]

ولقد كانت القدرة على التصوير والتخييل الفائق والايهام ماثـلة فيما يعتقده البعض .

يقول افلاطون [٣] : " لو صيغت الحقيقة امرأة جميلة لأحبها الناس جميعا " ويقول " الأكاذيب ضرورية للناس " ويقول اسحق الموصلى " إن من الأشياء تدركها المعرفة ولا تحيطها الصفة " [٤] .

وأبو العـــلاء قد أدرك الحقيقة وأحاط علمــه بطبائع الناس وميلهم إلي التجسيد

---

(١) الاساطير والتاريخ – الاهرام الادبى – ٤ مارس ١٩٨٠ م ، ص ٢٢

(٢) اللزوميات جـ ١ ص ٤٩٦

(١) جمهورية افلاطون ترجمة الدكتور فؤاد زكريا ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للكتاب .

(٤) أبو الفرج الأصفهاني - كتاب الأغاني - القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب

فصاغ لهم الحقائق أو حاول ذلك مستخدما المجاز بعناصره العديدة وأهمها الإستعارة وغالى فكانت في الأغلب خارج العقل . إذا فقد تملك المعرى القدرة على التصوير والتخييل بعناصره العديدة وأهمها الاستعارة التي يعوّل عليها في التقريب والتحبيب .

يقول ريتشاردز عنها : " إنها الوسيلة العظمى التي يجمع الذهـن بوساطتها في الشعر أشياء مختلفـة لم توجد بينها علاقة من قبل وذلك لأجل التأثير في المواقف والدوافـع ، وينجم هـذا التأثير عن جمع الأشياء وعن العلاقات التي ينشأ الذهـن بينها[1] " إن الاستعارة هي وسيلة خفية يدخل بوساطتها في نسيج التجربة عدد كبير من العناصر المتنوعة " .

تصور المعرى اللا متناهي · مجرد اقتراح بشرى

يرى كارليل ان جميع الأعمال الفنية الحقة تجعل اللا متناهى يمتزج بالمتناهى ، فيظهر في شكل مرئى يمكن الوصول إليه .

ولقد تعرض المعرى في رسالته للعالم اللا متناهى – العالم الآخرة – ومزجه بالمتناهي عن طريق الاستعارة والتخييل والايهام والتورية على أن أهمية ذلك الأسلوب نابعة من طبيعة الموضوع أو الفكرة التى عرض لها إذ مزج المتناهى ، وهو ليس صاحب رسالة ولا وحى ، إنما هو مفكر وشاعر ، أداته هى أداة الشعراء نفسها (التصور ، التصوير) الذي هو في مجمل القول لا يعدو أن يكون اقتراحا بشريا يخترق به المصور بتصويره المحال حال القناعة البشرية الواقعية ، ومن ثم لزم له التخييل تمثيلا وتجسيدا بما هو دعامة المعتقدات الدينية جميعا ، مستعينا ومستشهدا بما وجد في النص الديني صورة العالم الآخر لأذهان البشر التى علمت العناية بأهميتها لتثبيت الإعتقاد ذلك لأن الناس ينحون إلي التجسيد والتمثيل بمتشابهات ومتناظرات حياتية ، تقريبا للفهم ، وطلبا للتثبيت .

---

(١) ريتشاردز – مبادىء النقد الادبى – الانجلو المصرية ، ص ٣١.

يقــول الإمـام علي : " حـدثوا الناس بما يفـهـمـون أتريدون أن يكذبوا الله ورسوله [١].

ويقول ابن رشد [٢] " إن الجمهور يرون أن الموجود هو المتخيل والمحسوس وأن ما ليس بمتخيل ولا محسوس ، فهو عدم . فإذا قيل لهم ههنا موجودا ليس بجسم ارتفع عنهم التخيل فصار عنهم من قبيل المعدوم ، ولا سيما إذا قيل انه خارج العالم لا داخله ، ولا فوق ولا أسفل ... إنه إذا صرح بنفى للجسم عرضت من الشرع شكوك كثيرة مما يقال في المعاد وغيره " .

محاولة المعرى في خدمة معتقد دينى

ولقد حاول المعرى أن يخيل للناس في رسالة الغفران ليقرب لهم صورة الخلود في العالم الآخر ويجسد فكرة الثواب والعقاب ، ولكنه غرّب وأوغل في التصوير فأبعدهم حقيقة عن القناعة بما جسّده من الفكرة . وذلك إنما مرجعه أنه حرص علي إثبات إيمانه بالجنة والنار والرسل والكتب والمعاد فبالغ فتأثر أسلوبه بذلك فظهرت المبالغة في التصوير الفائق تجميلا أو تقبيحا فائقين .

مناهضة المعارف اليقينية للمعارف غير اليقينية

ومن الواضح أن جملة ما أحاط به وعي المعرى من معارف يقينية أراد أن يناهض بها معارفه غير اليقينية وذلك واضح من تصويره للحوادث في رسالة الغفران تصويرا محتملا . فما نراه ليس حتما أن يكون في حقيقة الصورة نفسها التى وضعها المعرى . فهو بقدر ما يقربنا من الحادثة التى يصورها يبعدنا عنها ، بمعني أننا نرى في تصويره للفكرة امكان تصور آخر ، وبأنه لم يكن التصوير الوحيد الأمثل للحادثة . وهذا من شأنه ، التشكيك في حتمية ما نرى ونسمع . ولعل دافعه كمفكر عقلانى إلي ذلك : هو ما وجده في التراث منفرا ورغبته في تأكيد بطلان بعض مظاهر الاعتقاد الذى ينفر من الدين ، ويحيلـه إلى عمليات بعيدة عن روح العقل ولعل

---

(١) نهج البلاغة – كتاب الشعب .

(٢) مناهج الادلة عقائد الملة – تحقيق الدكتور محمود قاسم – الانجلوالمصرية .

دافعه مثل هذه الاعتقادات التى انتشرت مرة عن طريق الاستعارة ومرة عن طريق الصوفية كما يخبرنا آدم متز [١] " وسرعان ما اخترع خيال أهل التصوف أن في الجنة كراسى يجلس عليها الصوفية وهي تميل بهم فتكيفهم مؤنه الرقص " ولعل في مثل هذه الأفكار ما يستفز مفكرا مثل أبى العلاء ، فينزع إلي تصويرها بشيء من المبالغة التى تغرّبها عن قناعات الناس فينفرون منها نفور الصحيح من صاحب علة معينة . واستاذنا أحمد أمين يؤكد ذلك : " فهذا العالم الذى يرسمه خير لا شك فيه ، ولذة لا ألم فيها ، وعلم لا جهل معه وعقل لا تشوبه خرافة ، وصلاح ليس فيه شيه من فساد ، وعدل صرف وحكمة بالغة وتعاون علي الخير وسير علي الجادة " [٢] .

عناصر الاداء الابداعى

والكلام عن الابداع الفنى والأدبى يتطلب استعراض عناصر الأسلوب وأهمها اللغة ، وما تحمله من ايحاءات تخدم المضامين ، هذا إلى جانب الصور والأخيلة ، والقدرة على نقل الصفات مـــن الموصـــــوف وإليـــه . في حالة ذكر المشبه به أو حذفـــه – الاستعارة – والقدرة على الكتابة والمجاز والاستطراد والإيجاز ، والقدرة على جعل الصور والأخيلة محتملة التصديق ومقنعة ، وعنصر التشويق ، والتوتر والتلميح والرمز والتنبوء أو الاستشفاف ، والقدرة على ربط الأفكار الفرعية لتصب في الفكرة الأساسية تحقيقا لتكامل الجزيئات المتباينة والمتناقضة في مزج متجانس يشكل نسيجا واحدا ، وطابعا عاما واحدا ، ومناخا واحدا ، وتأثيرا واحدا نابعا من الإنفعال الذاتى بالموضوع المطروح .

يرى برجسون [٣] " أن الابداع إنما هو انفعال قبل كل شيء ، وهذا لا يصدق على الأدب والفن فحسب وإنما يصدق كذلك على العلم "

ومن الواضح ان للتوتر دورا محسوبا في عمليـــة الإبداع كما يرى علماء النفس [٤] " إن قدرا من التوتر النفسى للاداء الابداعى ، على أن يكون هـــذا التوتر

(١) ادم متز – الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجرى - ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريدة - جـ٢ص ٢٠

(٢) أحمد أمين – نظرة أبى العلاء إلى العالم – الهلال ١٩٣٨ م – عدد خاص عن المعرى ص ٥٨٧ .

(٣) عبد الحليم محمود - الابداع والشخصية ص ٢٤٢ - دار المعارف

(٤) المرجع نفسه ص ٣٨٩

مصحوبا بمناخ نفسى متميز بخصائص الصحة النفسية (كالثقة بالنفس أو قوة الأنا ، والاكتفاء الذاتى ... الخ) وإلا أدى - هذا التوتر - إلى تشتيت الفكر الابداعى ".

الدوافع ودورها فى تشكيل العناصر الابداعية

والإبداع يستلزم الخبرة والجرأة إلى جانب زاوية الإختيار ، ذلك لأن البداع هو الإتيان بجديد فيه قوة الاقناع والامتاع ، أى قوة المنطق والعاطفة ، أو التقرير والتصوير - التقرير المحتمل - .

وأبو العلاء متمتع لا شك بالخبرة والجرأة ، إلى جانب الإلهام أو الموهبة ، وذلك يتجلى في قدرته الفذة على اختراع الأشكال والأساليب الجديدة المناسبة لموضوعه . فهو في رسالة الغفران لم يكن مطالبا إلا بالإجابة عن سؤال مطروح عليه من سائل ليست بينهما سابق معرفة : " بلغنى عن مولاى الشيخ أدام الله تأييده أنه قال وقد ذكرت له :" أعرفه خبرا هذا الذى هجا أبا القاسم بن علي بن الحسين المغربى "[(١)] .

ومع هذا فهو ، وصولا إلى الإجابة على مجرد سؤال ، يشكل أساليب عدة ، وما كان ذلك إلا لدافع ذاتى متمثل في خبرته وموهبته وجرأته وحذره أيضا . ودوافع أخرى متعلقة بذات السائل وثعبانيته التى فهمها المعرى من تاريخه الذى عرفه المعرى قبل وصول رسالته إليه ومن رسالة ابن القارح نفسه إليه وكذلك الدوافع الموضوعية المتعلقة بطبيعة مجتمع المعرى :

لا تقيد علىّ لفظى فإنى   مثل غيرى تكلّمى بالمجاز

فالدوافع الموضوعية (تقييد للحريات) والدوافع الذاتية (رفض لهذا التقييد) ومن التقييد ورفضه ينتج المجاز أسلوبا وينتج الصراع موضوعا .

---

(١) يقصد أبا العلاء : حين سئل عن على بن منصور - ابن القارح - حين ذكر في مجلس أبى العلاء ويمكن الرجوع إلى نص رسالة ابن القارح المحققة مع نص الغفران - الدكتورة عائشة عبد الرحمن .- دار المعارف - وقراءة جديدة في رسالة الغفران - القاهرة ط معهد البحوث العربية

الطبيعة الدرامية للفكرة في رسالة الغفران

ولما كان التقييد والرفض في وحدة يشكلان تناقضا ومن ثم صراعا ، وكانت فكرة رسالة الغفران قد تأسست موضوعا على فكرتين متعارضتين ، وهما فكرتي : الحرمان والمنح الإلهى بعد الموت أو ما يعرف بالثواب والعقاب بالخلود في الجنة أو الخلود في النار .

ولا شك أن في هـــذا التعارض الحاد بين الفكرتين مع وجودهما في وحـــدة – العالم الآخر – يمثل فكرا له طبيعة درامية .

ولا شك أيضا أن الإرتقـــاء بفكرة ما إلى مستوى الدرامية يشكل عنصرا إبداعيا .

إذا فالإبداع قد لا يكون في الأسلوب وحده ، وإنما قد يكون في الفكرة أو الموضوع ، وفي قيمته الفنية وهذا هو موضوع الفصل الأول من هذا البحث .

الباب الأول

عناصر الإبداع في رسالة الغفران

الفصل الأول

الفكرة وقيمتها الفنية

في أدبيات العالم الآخر :

تدور فكرة رسالة الغفران الأساسية ، كما هو معروف حول محور الخلود ، والخلود معتقد بشرى ارتبط بالانسان منذ وجد على الأرض وليدا ، فشابا ، فكهلا ، فشيخا ، شأن أى كائن حى ، حيث تمر الأشياء جميعا بهذه السلسلة من التطورات الجوهرية حتى الموت .

ولما كان الموت انقطاعا أبديا عن الحركة والفعل والعطاء والأخذ والتعامل بالنسبة للميت ، فقد محسوسا بالنسبة للاحياء الفاقــدين الذين كانت تربطهم بالفقيد روابط دم ، وأهلية ، ومصلحة فقد عوض فكرهم عن هذا الفقد أو الحرمان ممن يحبون أو يقدسون ، بتمثيله حيا يرزق في عالم آخر أفضل على أن هذا التمثيل أو التصوير التعويضى قد تحول مع الأديان منذ القدم ، منذ فجر التاريخ البشرى ، إلى نوع من التقرير ، ترسخ بالنص الدينى البدائى والمتواتر على مر العصور منذ آلاف السنين وحتى تأكد رسوخه في وجدانات البشر بالنصوص الدينية اليهودية ، ثم المسيحية ، فالاسلام .

يقول الدكتور منير مجلى :

- لم يجفل المصرى أبدا . إذ كان يؤمن بأن حافة القبر ليست نهايته ، فبعد ذلك المصير الغامض المكروه هناك بعث وحياة وخلود [١] .

  " كل شيء حوله يوحى باللانهائية بالاستمرار كنجوم السماء التى لا تبلى "

- كما تقول النصوص المصرية " وهذه أرضه التى يعصف بها الجفاف لفترة طويلة كل عام تنتظر فيها الماء ، ويجيء الفيضان ويغرقها فيعطيها الحياة وتخضر . وهذا النيل الذى يغمر فيضانه كل عام هذه الارض :

يعلو ماؤه ويفيض ثم ينحسر ثم تجف الترع . ولكن النيل الذى لا يخلف موعد يعود [٢] ومعتقد الخلود كما سبق وقلنا قديم قدم المجتمع البشرى ، فلقد شغل فك كل الناس في كل الأمم على مر العصور وتمثله الوجدان البشرى من كل الجنسيا في ثقافاتهم ووجهوا إليــه نشاطهم الذهنى والفكرى ، وعكسوه في ابداعاتهم الأدبيـة

(١) هكذا ينتصر الانسان علي الموت - مقال - الجديد ١٥ يونية ١٩٧٢م القاهرة ط الهيئة المصرية العامة للكتاب

(٢) يرى العلمـاء النجوم التى نرى ضوءها قد بليت منذ مـلايين السنين وان هذا الضوء يصلنا الآن لأن ملا السنين الضوئية بيننا .

والفنية حتى قبل أن تعكسه الديانات الوضعية أو المواضعات الدينية البدائية قبل الموحى بها .

- يقول د . حسن عثمان [(١)] ولقد تناولت ثقافة البشر هذه الناحية منذ أقدم العصور ، من سيبريا إلي الهند وبابل ومصر وسوريا وفارس واليونان وروما واسكندناوة وايرلندا والأندلس . نجد مثلا المصريين القدماء قد عرفوا في ديانتهم الجحيم المظلم بما يحتويه من ألوان العذاب ، تصوروا الفردوس بما فيه من أنواع النعيم والسعادة الأبدية وعندهم أوزوريس يزن أعمال الناس ويدفع بهم إلي الجزاء العادل .

وفي ديانة البابليين تهبط عشتروت إلى الجحيم ، حيث الزمهرير والجوع والعطش والبؤس لتبعث تاموز إلى الحياة .

وعند اليهود أرض الظلام ، التي تقع تحت الأرض ، وتتلقى الأخيار والأشرار على السواء [(٢)] .

وفي ديانة الفرس جحيم ومطهر وفردوس ، والإنسان ميدان معركة بين اهورا ما أراد إله الخير واخريمات ملك الظلمات والعالم السفلى .

وفي ديانه الهند يهبط يود هيشترا إلى الجحيم حيث رائحة الخبث والإثم والديدان والهوام والطيور والكواسر وأمواج اللهب ، ويصعد البطل أرجنا إلي السماء مأوى المؤمنين ، حيث الأزهار الجميلة والغوانى تحت الأشجار الخضراء والانعام السماوية ويصل البطل محاطا بالملائكة وصفوة البراهمة الي حضرة رب الأرباب ، ويذكر هوميروس في الإلياذة عالم الموتى والأبالسة وأنهار الجحيم ، وأبواب السماء

---

(١) مقدمة ترجمه للكوميديا الالهية – جحيم دانتي – ط دار المعارف – بمصر ١٩٥٨ م ، ص ٥٨ .

(٢) يقول البستاني في ترجمته للالياذة : ومن مزاعم العرب أيضا أن الميت يبعث بجسده من قبره فكان عندهم من لوازم رعايته ان يعقلوا ناقته عند قبره ويتركوها حتي تموت ويزعمون أن يركبها إذا بعث من القبر وفي مثل ذلك قال المجنون يرثى أباه وقد مات قبل اختلاط المجنون وتشوشه :

عقلت على قبر الملوح ناقتى بذى السرح لما أن جفته أقاربه

راجع الياذة هوميروس – القاهرة – ط الهلال ١٩٠٤ م – ٥ . ص ١٠٦٠ .

ونعيم الفردوس ويتكلم في الأوديسية عند زيارة أوليسيس * للعالم السفلى وحديثه مع أشباح الموتى . وتحتوى ثقافة الاوترسكيين على عالم ما بعد الحياة ، وما يشمله من الشياطين والرعب والفزع . وبعض رسوم مقابرهم تعتبر مقدمات لجحيم دانتى .

ويذكر فرجيليو في الإنيادة هبوط إينياس إلى العالم السفلى ويصف ما شهده في مدينة ديس من وحوش خرافية وشياطين وانهار ونيران وعواصف ، ويسرد أنواع الآثمين كمرتكبى خطايا الحساد والبخلاء والذين حاربوا أولياء نعمتهم والزانين ، ثم ينتقل إلى أرض خضراء سعيدة فيها رقص وغناء وذات أضواء ، وهي موئل من جرحوا في سبيل أوطانهم ، ومكان الرهبان والصادقين ومن بذلوا خدماتهم للآخرين ويشير لوكانوس في فارساليا وستانزيوس في أنشودة طيبة وأفيديوس في التحولات إلى عالم الموتى " وفي الكتاب المقدس بعض اشارات إلى العالم الآخر " .

وكذلك نجد تراث العصور الوسطى مليئا برؤى القديسين وقصص المغامرين والذين تناولوا عالم ما بعد الحياة .

وتراث الاسلام ملىء بصور متنوعة عن العالم الآخر ، يذكر القرآن الكريم والحديث وكتب التفسير وفقهاء الإسلام وعلماؤه ومتصوفوه وأدباؤه ، نماذج شتى عن عالم ما بعد الحياة ويتناول ذلك في مجموعة دركات الجحيم وعذاب الآثمين بالنار والصديد ، والافاعي وشواظ اللهب والقطران الآتى وخطاطيف الشياطين والبرص والجرب والزمهرير ، والريح العاتية والصراط والأعراف ، والشوق إلي الله والتطهر والتوبة والمعارج وطبقات السماء ونعيم الفردوس وورده السعداء والاغاني العلوية وصفاء النفس والنور الالهي ولما كانت رسالة الغفران عملا أدبيا يتناول معتقدا بشريا ، رسخ في وجدان الجمع البشرى منذ نشأته ونشأة الفكر فيه ، وكانت الثقافات قد اوسعته بحثا وتناولا واستلهاما فقد بات من الضرورى الاطلالة على الاعمال الادبية التي تناولت هذا المعتقد ، وتمثلته واسقطت عليه ظلالا وأضواء من واقعها البيئ والنفسي تعويضا عن حرمان طويل عانته . فالمعرى وهوميروس وملتن عميان ودانتي ماتت عنه امه طفلا وحرمته زوج أبيه الى جانب أنه حرم الوطن والأهل وتضور جوعا

* و هو نفسه : أوديسيوس عند اليونان .

ولم ينقذه من الهلاك جوعا غير أحد من الأمراء ، كافاه دانتى بعدها هو وأسرته بذكره في فردوسه الأدبى – الكوميديا الإلهية – – الفردوس – وكذلك حرمانـه ممن أحب بزواج بياتريس من آخر .

يقول الدكتور حسن عثمان [1] " ويظهر أن الذين يتعرضون للويلات والعذاب يصبحون أكثر الناس تهكما وسخرية " وقد تعرض هوميروس – الأعمى – للإهانات والآلام وكذلك المعرى . يقول الدكتور لويس عوض [2] أما معالم هذا الفردوس الهومرى فهي كثيرة ومتميزة ، وأهمها تصوير النعيم الحى الذى تمد فيه الارائك والموائد وأفخر الأطعمة والقطوف التى لا تنفد أبدا وكؤوس الخمر والشهد والحور العذارى بنات الينابيع وبنات الأنهار وبنات الغابات يقمن على خدمة سكان هذا الفردوس . وكذلك من أهم معالم هذا الفردوس : القصور الباذخة والغابات الوارفـة الظلال والأنهار الجاريـة ، والمعادن النفيسة التى صنعت منها الأواني والكؤوس والكراسى والأنسجة الفاخرة .

وتقول الدكتورة بنت الشاطىء " إن القيود التى شلت حركته نصف قرن ، جعلته يحلم بكسرها والتحرر منها ، فملأ جنته بالحركة والصوت والرقص والغناء ، وقد تعنف الحركة فتصير ضجيجا [3] ومعتقد الخلود شأنه شأن كل المعتقدات ، حدث نفسى . يقول برتراند راسل " والاعتقادات أحداث نفسية " [4].

يستند معتقد الخلود إلى العديد من الاعتقادات الأخرى إذ يستند معتقد الخلود إلى اعتقادين رئيسيين هما فكرة (الإيهام) وفكرة (الغفران) فالإيهام – التخييل ضرورى لتفسير معتقد الخلود وكذلك الغفران ، فهما دعامتا معتقد الخلود .

وأهمية الايهام لتفسير معتقد الخلود خاصة عندما يتعرض الأدباء لهذا المعتقد ، فالايهام مطلوب بشدة لاضفاء صفة القداسة وتزكيتها وتأييدها على معتقد قديم ، ذلك لان الإنسان لكونـــه جسما ينحو غالبا إلى كل ماهـــو جسم ، تجسيدى ، ومن هنا

---

(١) مقدمة الجحيم – الكوميديا الالهية – ص ٤٣ – دار المعارف ط ٩ .

(٢) الدكتور لويس عوض – علي هامش الغفران – الهلال ١٩٦٦ م ص ٢٢ – ٢٣ .

(٣) قراءة جديدة في رسالة الغفران : نص مسرحي من القرن الخامس الهجرى – ص ٤٨ معهد الدراسات العربية

(٤) مقدمه لكتاب داجوبرت . د. رنز – فلسفة القرن العشرين – الالف كتاب .

لزم تثبيت معتقد الخلود في العالم الآخر بتجسيده وتقريبه تخيلا مجسدا بما هو مقابل له في وجودهم المادى . يقول أبو الوليد بن رشد [(١)] .

- إن الجمهور يرون أن الموجود هو المتخيل والمحسوس ، وأن ما ليس بمتخيل ولا محسوس فهو عدم ، فإذا قيل لهم : أن ههنا موجودا ليس بجسم ، ارتفع عنهم التخيل " يقول الحديث : أمرنا ان ننزل الناس منازلهم وأن نخاطبهم على قدر عقولهم " . ويقول الإمام [(٢)] :

- حدثوا الناس بما يفهمون ، أتريدون أن يكذّب الله ورسوله " ولأن الخلود معتقد قديم كان الإيهام والغفران ملازمين له ، فهما أيضا قديمان .

يقول افلاطون : أما فيما يتعلق بالكائن الخالد فإننا وإن كنا لم نجد طريقا معقولا لتفسيره لأننا لم نر في حياتنا إلها وليس في إمكاننا أن ندركه إلا أننا حاولنا تصوير الكائن الخالد على أنه مكون من نفس وجسم مرتبطين بعضهما ببعض .

وتعلق الدكتورة أميرة مطر على الفقرة السابقة [(٣)]:

- لا يمكن التحدث عن الآلهة إلا بالمجاز أو الاسطورة شأن النفس ، لأن الآلهة ليست موضوعا لتجربة حسية ولا فكر يقيني يدخل في العلم المؤكد " والتصوير أو المجاز هدفه تحقيق إمكان القبول لما هو غير مادى ، اختراق الحال بممكن أو محتمل أو بمحال " .

وما محاولة التصوير الذى نص عليها افلاطون إلا التخيل أو الايهام بهدف التقريب بالتمثيل والتجسيد وهذا يوافق ما قاله ابن رشد في" مناهج الأدلة " و تهافت التهافت "ويترجم قول الإمام علي .

لذلك يلجأ الأديب إلى المجاز والأسطورة أحيانا حينما يعرج علي استلهام معتق الخلود ، وكل ما هـــو خالد ، لأنه لم يعتد الثبات في شيء فكل شيء متغير ومتحو

---

(١) مناهج الأدلة في عقائد الملة – تحقيق الدكتور محمود قاسم القاهرة – الانجلو المصرية ، ص ١٧١ .

(٢) نهج البلاغة – كتاب الشعب – ومناهج الأدلة – تحقيق الدكتور محمود قاسم – الانجلو المصرية ، ص ١٢

(٣) محاورة فيداروس – ترجمة الدكتورة اميرة مطر القاهرة – دار المعارف بمصر ص ٧١ .

وفي حركة وهذا ما عناه قديما الفيلسوف اليوناني هيراقليطس (إنك لا تستطيع أن تستحم في الغدير مرتين) .

على هذا فالايهام Factitous Fancy بمعنى الخيال المصطنع أو التخييل ، معتقد أو وسيلة ابتكرها العقل الانساني البدائي لتبرير الظواهر التي يجهل أسبابها ودوافعها وحافظ عليها واستخدمها العقل البشرى العصرى لحفظ احترام الذات .

يقول راسل [١] :

ومن قوانين وجودنا ان نعتنق الاعتقادات التي تحفظ علينا احترام الذات ما وجدنا إلى ذلك سبيلا وحفظ احترام الذات أوجبه الجهل بالشيء مع تظاهرنا بمعرفته .

أما بخصوص معتقد الغفران الذي تتخذه (رسالة الغفران) تكئة للوصول الى ثواب الآخرة ، ويشكل أحد أفكارها الرئيسية ، وتوسم به عنوانا والذي اعتبره دعامة رئيسية لمعتقد الخلود في السعود ، فإن الدافع الحيوى Elanvital للاعتقاد في الغفران سببه في نظرى هو الخوف من الفقد والحرمان ، والخوف من سوء العاقبة ، وذلك أيضا ناتج عن الجهل بالعواقب والخواتيم .

– يحتاج الناس إلى التعليم بالخوف أولا ثم بالحب ثانيا والعقل بعد ذلك [٢-٣] .

– ان حدثا يقع في مكان وزمان لا يطغى الفعل فيه على رد الفعل ، الأمر الذى لا يضطر عنده رد الفعل إلى الفقد والحرمان والمنع والعقاب ، لا يغرى بالاعتقاد فيغفران ، فالغفران : فعل لين يقع من قوى على ضعيف كرد فعل لين وقع من ذلك الضعيف : الرجاء أو الاستغفار فالاستغفار هو طلب الرحمة الصادر عن ضعيف يتقدم به الى قوى جبار بكلام قولي أو رمزي Symblic or Verbl تلميحي Suggestion At نظرة ، اشارة ، ايماءة و قد يجد جوابا ملبيا وقد لا يحظى بجولب . أما المغفرة أو الغفران : فهما تلبية

---

(١) المصدر السابق ص ٧١ هـ .

(٢) برتراند راسل المفكر البريطاني المعاصر – مقدمته لكتاب فلسفة القرن العشرين ، نفسه .

(٣) سبينوزا – رسالة اللاهوت والسياسة – ترجمة وتقديم الدكتور حسن حنفي القاهرة ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ف ٣ ، ص ١٤ .

تعطف واجابة تكرم من قوي جبار على طلب ملتمس للرحمة من ضعيف .

والاعتقاد في الغفران قديم ، قدم المجتمع البشرى شأنه شأن الوهم والايهام ، ذلك لانه معتقد أيضا .

إلا أن الايهام : فهو وليد الرغبة في كسب التأييد لفكرة أو معتقد غير واقعي ، وليد الرغبة في التخلص من الخوف المحيط المستشعر .

فإذا كان الغفران معتقدا تولد عن الرغبة في التخلص من الخوف الواقع على متخوف ، فقد وضح أن السبب الدافع الي معتقدى الايهام أو عنصر الايهام ومعتقد الغفران واحد وهو الخوف . والخوف لا يكون إلا من مجهول . ولا شك أن العالم الأخروى Futur State بالنسبة للاحياء .

ومن ثم فنحن في طريق الأدب والفن نترسم الطريق إلي الخلود عن طريق استلهام هذا المعتقد تعويضا لفقد وحرمان طويلين عانتها البشرية طويلا ، واستشفافا لمجهول شهر سيفه علي روؤس الاجيال طوال العصور وأطاح برأس الحكمة والشجاعة عبر الأجيال ، حرمت منه مسيرتها الطويلة المضنية منذ فجر الوجود .

والقدم في فكرة الغفران ، ربما يرجع الى المجتمع الفرعوني القديم ، بمعتقده عن العالم الأخروى .

ومع انتقال المؤثر المعتقدى من الثقافة الفرعونية الى الثقافة الاغريقية وجدنا التأثر الغفراني والايهامي نصا افلاطونيا في الكتاب الرابع من جمهوريته [(١)] .

– وفي كتابه الموسوم بـ (فيداروس) : بعد الموت يحكم على النفوس السيئة مرتكبة الاثام بالسقوط إلى " هادس " أو العالم السفلي لتعذب بقدر أثامها ، وقد تستدعى بعد ألف عام لتحيا على الارض مرة أخرى .

فهذا النص الافلاطونى وغيره يقدم لنا تأصل معتقدى الايهام والغفران في القدم ، وارتباطهما الوثيق بمعتقد ما بعد الموت .

كما يكشف لنا عن واحد من أقدم منابعها وجذورها ودوافعها . فما الخلاص الذي سيدرك النفوس إلا (الغفران) وهـــو ماثل أيضا في لفظـــة (وقد تستدعى)

---

(١) جمهورية افلاطون – الكتاب الرابع – وأيضا في محاورة فيداروس ترجمة الدكتورة اميرة مطر ص ٣٢ .

فالنفس المستدعاة بـ " قد " وقع عليها الغفران – العفو والمغفرة – فهى إذن مسألــــة تقديرية – يعود الفعل فيها إلى صاحب القدرة والسلطان المتخيل من قبل افلاطون (الاله) .

والايهام قائم في استدعاء بعض النفوس أو الأرواح بعد موتها وعذابها قدر آثامها وذلك بعد ألف عام لتحيا على الأرض ثانيا ، وهو قائم بالمثل في سعود النفوس الخيرة بعد صعودها إلى السماء لمدة ألف عام أيضا .

فتحديد أعوام العذاب بألف عام ، وكذلك تحديد الثواب في السماء بألف عام فيــه ايهام ولا شك أنــه ايهام ليس بمعنى الخداع ILUASION ولكن بمعنى التخيل Fancy ذلك إن كان هـــدف افلاطون هو التجسيد أو التقريب بما هـو معلوم ومدرك لأن افلاطون أيضا هـو القائل في جمهوريتـه " من الأكاذيب ما هـــو ضرورى للناس " .

ومثل ذلك كثير في الأعمال الأدبيـــة التي تستلهم الحياة الأخروية .

فالحياة الأخروة نجدها عند القدماء المصريين أدبا يستند إلى الايهام للتجسيد والتقريب لا الخداع وهذا نص مكتوب باللغة (الهيراطيقية : إحدى الكتابات المصرية القديمة) على بردية محفوظة في متحف برلين ويرجع إلى عصر الدولة الوسطى لأكثر من أربعة آلاف عام [1] :

" فظيع أن تخالفنى روحى القول الآن .. روحى تشرد منى وتقف هناك ضدى .. تهرب منى فى يوم الأسى .. أنا لا أنصت لروحى .. تجرنى إلي الموت قبل أن يدنو أجلى .. وتلقي بى في النار لأحترق .. " .

ياروحى :

ألا تقربين منى وتقفـــين هنـــا بجانبى كباكٍ علىّ ، ولا تجيبينى إذن عـــن المـــوت الا تقودينى إليـــه قبـــل أن يحـــين موعـدى ؟ وتطيبــــين بى الغـــرب

(١) الدكتور منير مجلى – صراع المتعب من الحياة مع روحه – (الجديد العدد الاول) ، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب .

(مأوى الراحلين) (١) .. سيحاكمنى الاله تحوت الذى تسربه الالهه ، وسيدفع عنى خوسو كاتب الحق ، سيسمع كلماتى الإله رع الذى يقود قارب الشمس .. حزنى عميق ثقيل وسيحمله الإله عنى وتعلم الآلهه سر وجدى .. " .

وتجيب الروح قائلة : اتطمع في أن تموت مثل ميسرى الحال ، أو كمن يمتلك الكنوز ؟ .

ويصرخ : لن أذهب بعيدا " لن أموت " إذا ابقيت هذه الروح على سطح الأرض . سأحملك معى وعليك أن تموتى . هذا النص يبين كيف ان فكرة العالم الاخر والخلود والبعث والحساب ، كانت تشغل عقل ووجدان الانسان منذ بدأ عملية التفكير فيما سيحدث بعد الموت ، وكيف انه ربط الموت بظاهرة غروب الشمس وربط البعث بظاهرة شروق الشمس ، وعلى ذلك قام معتقده في الحياة والموت والبعث . مرتبطا بظواهر حياتية " ان المصرى القديم اعتقد في وجود ماسماه " با " أى الروح أو ما يكون معه عند الحساب الأخير ويربط بينهما دائما رباط وثيق (٢) .

ونحن في بحثنا عن قيمة الفكرة وفنيتها في رسالة الغفران ، لابد أن نبحث عن قيمة فكرة الخلود ودعائمها وجذورها في الأعمال الأدبية الأخرى التي تناولت معتقد العالم الأخروى والحساب والبعث ولابد من الغوص وراء جذور هذا المعتقد المتأصل في النفس البشرية الآملة في النجاة وفى التعويض عن حرمانها الطويل وعذابها المضنى .

يقول الدكتور شفيق مجلى (٣) فالإيمان بالبعث يتطلب نظرة عميقة شاملة للحياة ، ومعرفة واعية بتاريخ الإنسان وأساطيره وفهما دقيقا لنمو الإنسان وتطوره الذهنى والروحى عن طريق الأديان التى اعتنقها والفلسفات التى صاحبت تطوره . بغير ذلك لا يستطيع العقل أن يرى الإنسان في مكانه الصحيح من الكون ، أو أن يربط بين

---

(١) واضح ارتباط الموت بظاهرة غروب الشمس والاعتقاد بأنها تموت ناحية الغرب ويحل الظلام ومن ذلك الاعتقاد بأن العالم الثانى مظلم ومكانه ما وراء الطبيعة أو الوجود .
يقول سليمان البستاني في مقدمته لترجمة الالياذة لهوميروس " – الهلال ١٩٠٤ م "ص ٥– ٦ هـ " الاعتقاد بأن موضع العذاب مظلم مدلهم قديم في كثير من الأديان ولعل اليونان أخذوه عن المصريين " .
يقول هوميروس في الالياذة : " إلى حيث أبواب الحديد قد استوت على عتب الفولاذ والقعر مظلم " .
(النشيد الثامن ص ٥٣٨)

(٢) الدكتور منير مجلى – صراع المتعب من الحياة مع روحه – الجديد – ١ .

(٣) الدكتور شفيق مجلى – " الشعر العربى رؤيا للمستقبل " – (الجديد) عدد السنة الأولى القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب. ص ٣٨ .

الموت والحياة إيمانا يشير إلى البعث . تلك هى أدوات البحث في معتقد البعث .

وإنى إذ اسمح لنفسى باستعراض فكرة البعث والحساب في العالم الآخر من خلال تمثيل الأدباء لها سعيا وراء تأكيد قيمة الفكرة في رسالة الغفران لإيضاح قيمة الإبداع في الأسلوب الذى استخدمه المعرى ذلك لأن الفكرة في رسالة الغفران هى نفسها الفكرة في بقية الأعمال الأدبية التى اتعرض لها هنا وهى العالم الأخروى قبل البعث أو الانسان ورحلته بعد الموت – رحلة روحه – .

يقول الدكتور لويس عوض [١] أما الهيكل العام متشابه بين " رسالة الغفران " و " رسالة التوابع والزوابع " فهـــذا ما يبدو واضحا بدرجة كافيــة برغم احتجاجات الدكتورة بنت الشاطىء التى عالجت كل الاحتمالات لاستبعاد هذا التأثير . والتأثير بحق فيما أرى ، ولكنها اغفلت الاحتمال الوحيد الأخير الذى ربما فسر لنا مثل هذا التواتر ، وهو أن يكون لرسالة المعرى ولرسالة ابن شهيد مصدر واحد أو مصادر مشتركة أقدم منهما معا .

فالفكرة الأساسية اذن متداولة . على أنى أؤكد أن الذى يعنينى هو طريقة إطلالة المعرى على العالم الآخر ، كيف استلهمه وكيف استشف حوادثه ، وماهو وجه التمايز بينه وبين غيره ممن تناولوا هذه الفكرة التى لم يكف العقل الجمعى عبر العصور عن تداولها وتمحيصها ، وكذلك تهمنى دوافعه ومؤثرات الذات والمجتمع وهواجسه ومخاوفه .

وواضح أن عالمه الآخر ، لا يمكن إلا أن يكون عالم أديب لغوي مفكر [٢] .

وربما يلقى قول د .عائشة عبد الرحمن بعض الضوء على قيمة الفكرة الفنية في تناول المعرى لها وربما يحقق ذلك أيضا اضافتنا قول الدكتور صلاح فضل إلى القول السابق : " والأثر الاسلامي الأكبر الذى صاغ ملحمة المعراج أوائل الحادى عشر الميلادى هو رسالة الغفران لأبى العلاء المعرى التى تعـد من انضج نماذج الثقافــة

---

(١) على هامش الغفران – المقالة الخامسة – الاهرام ١٩٦٤/١١/١٣ م ، كتاب الهلال ١٩٦٦ م ، ص ١٣ .

(٢) الدكتورة عائشة عبد الرحمن – قراءة جديدة في رسالة الغفران – القاهرة معهد البحوث والدراسات العربية ، ص ٤٩ – ٥٠ .

العربية ، إذا طبقنا عليها المعيار النقدى المعترف به ،لآن عالميا عن الاعمال التي توصف بأنها كلاسكية " [١] .

" وكان ماحدا به إلى وضع رسالة الغفران كنموذج فنى يستفيد من اطار الرحلة الى الحياة الآخرة ليقدم فيضا من البحوث اللغوية والادبية التى كانت شغله الشاغل في هذا الاثر .

وإذا كان الإبداع يرتكز دائما على الأسلوب أو التناول إلا أن الفكرة عندما تتفرع عنها أفكار فرعية تصب في مجراها الرئيسى وتتشابك مع الفكرة الأم فذلك لا شك عمل الابداع . يقول الدكتور صلاح فضل ولكى يحقق أبو العلاء الهدف المزدوج من رحلته الصعبة الأدبية ذات المغزى الديني لذا يبتدع حيلة فنية مؤدها أن يلتقي البطل المسافر " ابن القارح " في الجنة أو في الجحيم بعدد هائل من الشخصيات المختلفة في أعمارها وظروفها وجنسها وعقيدتها وإن كان معظمهم ينتمى مهنيا إلى مجال محدد هو الإشتغال بالعلم والأدب .

" هدفه الرئيسى من رحلته هو اجراء لون من النقد الأدبى واللغوي وهدفه الثانوي من الرسالة هو مقاومة الفكرة السائدة لدى علماء الكلام في عصره عن تضييق حظيرة الدين بفكرة أخرى عن رحمة الله التى وسعت كل شىء" .

فالفكرة إذن نقدية في الأساس ، تعمد إلى نقد رجال الأدب واللغة من ناحية ، ومن ناحية ثانية تعمد إلى نقد علماء الكلام من الفرق والمذاهب التى انتشرت واحتدم الصراع بينها طويلا وخاصة بين الحنابلة والشيعة على أيامه . وهذا يوافق مايراه الدكتور لويس عوض في هامشه للغفران من أنها تعمد شأنها شأن (ضفادع ارسطو فانيس) [٢] إلى تصور رحلة الي العالم الآخر هدفها الموازنة بين الشعراء والأدباء شأنها شأن الكوميديا الإلهية لدانتى " فرسالة الغفران هى أيضا مثل الضفادع لأرسطو فانيس وصف رحلة العالم الآخر اتخذ منها صاحبها وسيلة لإقامة الموازنات " [٣] .

---

(١) الدكتور صلاح فضل – تأثيرات الثقافة الإسلامية في الكوميديا الالهية لدانتى ، القاهرة دار المعارف ، ص ٧٢

(٢) نص مسرحى للكاتب الاغريقي الساخر أرسطو فانيس ترجمة لويس عوض ، القاهرة ، دار المعارف المصرية

(٣) على هامش الغفران ، نفسه .

ولما كان الأدب عطاء تفاعلت فيه الذات مع الموضوع في أثر فنى ، لذلك وجدنا المعرى : يحتكم إلى ميوله وأهوائه الأدبية ليسلم بعض الأرواح إلى الجنة أو النار كما يتراءى له شامتا فيهم أو آسفا عليهم معربا في كل حالة عن رفقه بهم أو بسخريته منهم أو غلظته لهم طبقا لظروف كل موقف ورأيه الشخصى في أبطاله [١] اهتمامات الرجل الأولى كانت فلسفية تتصل بالعقائد [٢] وهذا لا شك نتاج كل من الوجدان الفردى للمعرى وتشابكه مع الوجدان الجماعى واشتباكهما مع الوجدان الجمعى للأمة العربية الإسلامية بعامة بمالها من تراث عقيدى .

لهذا وجدناه وقد شحن رسالته بعشرات الافكار الانسانية المتصلة بفكرة الحساب والعقاب والثواب والأفكار الأخروية وشحنها بالعواطف الانسانية الجياشة ، فنحن نري في الرسالة تمثلا لكل المشاعر والعواطف الانسانية :

كما ترى أن المعرى لم يغادر عاطفة من العواطف أو المشاعر الانسانية إلا ومثّل لها تمثيلا وهذه طبيعة الشاعر الملحمى .

يقول ريتشاردز " أول شيء يميز الشاعر ، هو قدرته على استرجاع تجاربه الماضية [٣] .

أما طبيعة الشاعر الملحمى فهى الغوص وراء المشاعر الانسانية يقول صاحب ترجمة الياذة هوميروس و تقديمها :

– " لم يغادر هوميروس عاطفة للقلب أو شعيرة من شعائر النفس أو خليقة من خلاق البشر الا وصفها " [٤] . " لقد صدق من قال ان الشاعر لا يكون شاعرا إلا إذا كان عالما وإن لم يكن ذا علم وافر فلا أقل من أن يلم إلماما قليلا بعلوم زمانه " ويلوح لك من شعر هوميروس أنه كان طبيبا وجراحا وفلكيا وصانعا ومؤرخا وجغرافيا وبالجملة فقد وعى في صدره كل علوم عصره .

---

(١) الدكتور صلاح فضل – المصدر نفسه والصفحتان .
(٢) على هامش الغفران – الهلال ص ٦٥ – اظن انه يقصد بالهامش – الصراط أو الاعراف أو الليمبو كما تقول الكوميديا الالهية .
(٣) مبادىء النقد الأدبى – ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوى ، القاهرة ، الانجلو المصرية ، ص ٢٥١ .
(٤) الياذة هوميروس – ترجمة وتقديم سليمان البستانى – الهلال ١٩٠٤ م ، ص ١١٦٦ – والمصدر نفسه ص ٤٠٤ .

ويقول الدكتور محمد عزيزة في كتابه الإسلام والمسرح [(١)] :

– " تملك الحضـــارة الإسلاميـــــة تراثا أدبيا لاحد لكافته فإذا كان (الخيام) و (أبو نـــواس) قــــد رفعا الروح الشعريـــة إلى قمم لا تجـارى فإن (المعـرى) و (الحلاج) قد غاصا إلى أعماق التفكير الانسانى " [(٢)] .

– وإننا نجد في رسالة الغفران الكثير من الأفكار والعواطف والمشاعر ، وما تملك العواطف والمشاعر المبثوثة في رسالة الغفران سوى أفكاراً فرعية تصب جميعا في مجرى الفكرة الأم فكرة الرحلة إلى الحياة الآخر . وما بثها هكذا بعرض العمل وطوله سوى شوق إلى الحياة الأولى ، شوق الراحل أو المسافر وما بعثرها هنا وهناك سوى كونها ذكرى . والإنسان يتذكر علي مراحل لحظات الألم والفرح والمسرة الماضية كلها تتصل بفكرة الحياة ثم الموت فالبعث فالخلود . علي أن الذى جمع كل هذه الشتات من الافكار ونظمها في حبل الفكرة الأساسية هو الخيال . يقول محي الدين بن عربى :" الخيال مترتب على الحس والفكر مترتب على الخيال " [(٣)] .

– ويقول لاجوس ايجرى :" إن لكل شيء فكرة أو مقدمة صغرى " [(٤)] .

– و (رسالة الغفران) تأسست على فكرة (رحمة الله التى وسعت كل شيء) على أساس أن الإنسان مسيّر " قد علم الجبر الذى نسب إليه جبريل " [(٥)] .

والعقل زين ولكن فوقه قدر فماله في ابتغاء الرزق تقدير [(٦)]

وسعة رحمه الله هذه معناها مغفرة الله ، وهذه المغفرة التى يتحقق منها الانسان عندما يبعث في العالم الآخر فيحاسب فيغفر له فيخلد في النعيم .

ولقد عالجت الأديان وكذلك الآداب فكرة الحياة والموت والبعث والخلود منذ القدم ، عالجها الشعراء والأدباء قديما وحديثا ، وهى في معالجتها للفكرة تتفرع منها

---

(١) الاسلام والمسرح – ترجمة الدكتور رفيق الصبان – القاهرة ، كتاب الهلال مؤسسة دار الهلال بمصر .

(٢) لا اجدنى موافقاً على أن الحلاج قد غاص إلى أعماق النفس أو التفكير الانساني» . فالصوفية وهو أحدهم وإن كان قد خرج عن خططهم في الاعتزال والاعتكاف إلا أنه كما نعلم من مذهبهم الحلولى قد رأى نفسه متحدا مع الله ومن اتحد مع الله لا يغوص في النفس الانسانية .

(٣) الفتوحات الملكية ص ١/٩٤ – ٩٥ ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب .

(٤) فن كتابة المسرحية ترجمة دريني خشبة – القاهرة – دار النهضة العربية ، د / ت .

(٥) مقدمة رسالة الغفران ، المصدر نفسه .

(٦) اللزوميات .

أفكار أخرى تتصل بها وتصب في مجراها الرئيسى وتعبر عن مدى اهتمام الفكر الانسانى بهذه الفكرة .

قال تعالى : ﴿ كل نفس ذائقة الموت ﴾﴿ كل من عليها فان ﴾﴿ وإنك ميت وانهم ميتون ﴾﴿ وما انت مخلد وماهم مخلدون ﴾﴿ حيثما كنتم يدرككم الموت ﴾﴿ وإذا جاء أجلهم لا يستقدمون ساعة ولا يستأخرون ﴾ .

ويقول الكتاب المقدس :

" كل جسد يبلى مثل الثوب لأن العهد من البدء أنه يموت موتا فكما أن أوراق شجرة كثيفة بعضها يسقط وبعضها يثبت كذلك جيل من اللحم والدم بعضهم يموت وبعضهم يولد "[1] . ويقول هوميروس :

وكل على أثر كـــل مشى   فجيل تلاشى وجيل نشا

" ليس موت قبل إدراك الاجل "[2]

وهكذا فقد شغلت فكرة المصير بعد الموت والإتعاظ بهذا المصير ، كل الشعراء القصاصين ، والغنائيين أيضا منذ القدم .

يقول أبو الطيب المتنبى :

يدفـن بعضنا بعضا ويمشى   أواخرنا على هــام الأوالى

ويقول المعرى :

خفف الوطء ما أظن أديم الـ   أرض إلا من هذه الأجساد

ودفين على بقايا دفـــــين   فى طويل الازمان والآبـاد

والنفس تبغي الحياة جاهـدة   وفي يمين المليك مقودهــا

فـلا اقتحام الشجاع مهلكها   ولا توقي الجبان مخلدهــا

ويقول الخيام :

فامشى الهوينا إن هـذا الثرى   من أعين فاتنـات الإحــوار

---

(١) التوراة : ١٤ ، ١٨ .

(٢) الالياذة : النشيد الثامن – ترجمة سليمان البستانى – الهلال ١٩٠٤م .

ويقول اخر :

فكيف وكل ليس يعدو حمامــه ... وما لا مرىء عما قضى الله مرحل

ويقول الكميت :

فطا معرضا إن الحتوف كثيرة ... وإنـــك لا تبقى لنفســـك باقيا

ويقول الامام علي :

" الموت طالب حثيث لا يفوته المقيم ولا يعجزه الهارب "

وهذا يسير من كثير .

مصدر فكرة الغفران في العالم الاخر

على أن فكرة المصير الإنساني بعد الموت ، وبعد أن وعى الانسان أنه لا محالة ميت وأن كل من عليها فان عن طريق الأديان أو الحكماء أو الفلاسفة والشعراء والأدباء والمؤرخين . وقبل كل هذا ممارسته الحياتية والظواهر التي تحيط به – ظواهر الحياة والموت – واستدعى ذلك تفكيره الدائم في مصيره بعد الموت فأمل المحروم في الدنيا أن يعوّض عن حرمانه في العالم الآخر وأمل المستمتع اللاهى في الحياة وبالحياة في عفو الإله ومغفرتـــه خوفا من سوء المصير الذى أخبر به عن طريق الأديان . وهذا التفكير الدائم تغير شكله فقط من جيل إلى جيل ، ومن عصر إلى آخر ومن جنس إلى جنس وهذا التفكير في المصير الواحد هو الذي فرض شكل التشابه في فكرة الأعمال الكبيرة التى تتناول العالم الآخر . فكل الأعمال الأدبية التي تتناول العالم الآخر تدور حول مصير الإنسان أو الكائنات بعد الموت . ومصدرها ولا شك واحد وهو الأديان ، وذلك أن التفكير في ميتافزيقيا الموت هو تفكير دينى محض. ولذلك وجدنا مصدر أوديسيا هوميروس والكتابات الحوارية الأفلاطونية مثل (فيدون) [١].

أو خلود الروح وكلام الفارابى وابن سينا وابن رشد عن المعاد ، مصدرا دينياً ، وكذلك كان مصدر المعرى في (رسالة الغفران) ودانتى في (الكوميديا الإلهية) وملتن في (الفردوس المفقود) ومـن قبلهم فرجيليوس في (الإنيادة) وأوفيدوس في

(١) محاورات افلاطون – ترجمة الدكتور زكي نجيب محمود – لجنة التأليف والنشر ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية .

(التحولات) فكل تلك الروائع الأدبية مصادرها الموضوعية دينية ، فهي تعكس أحاسيس الأديب ووجدانه الذاتي وتبرز تماس هذا الوجدان الفردى مع وجدان أمته الجمعي . وعلي العلم والبحث أن يكتشف درجة التماس بين هذه الآثار الأدبية ويكشف عن خيط الصلة بينها جميعا وعن درجة متانته وعن الخيط الدينى الذى ينضدها جميعا في عقد المعتقد الدينى .

يقول الدكتور لويس عوض [1] وفكرة التقاء زائر العالم الآخر بأشخاص محددين بالذات ممن عرضهم صاحب الرؤيا في الدنيا أو سمع بأخبارهم وأعمالهم فكرة نجدها قوام (رسالة الغفران) وقوام الكوميديا الالهية – ونفس الفكرة – فكرة العالم الآخر – نجدها في إلياذة هوميروس [2] وكذلك في الأوديسية [3] . ونجدها عند المعرى وعند أرسطو فانيس في الضفادع [4] .

– وعن دانتى وملتن يقول الدكتور لويس عوض في هامشه الغفرانى : الأوديسا هى أقدم نص أدبى نعرفه جاء فيه وصف للجنة والجحيم وربما لذلك المطهر الذى يقال إنه قائم فيما بينهما ، فالأوديسا فيما نعلم قد نظمت في زمن ، مابين ١٠٠٠ ، ٨٠٠ ق . م ، فهي أسبق ما نعرف من نصوص تتعرض لوصف العالم الآخر [5] .

ويقول : " لعل كوميديا الضفادع لأرسطو فانيس هي أقدم نص أدبى خصص من ألفه إلي يائه لتصوير زيارة الانسان للعالم الآخر فقد عرضت الضفادع " علي المسرح الإثيني في عيد اللينا عام ٤٠٥ ق . م .

وتتكـــرر الفكـــرة – فكـــرة العالم الآخـــر – لتشكل الموضـــوع الرئيـــسى (لرسالة الغفران) وهى تتوشح أيضا بالمعتقد الديني عن العالم الآخر والخلود .

---

(١) على هامش الغفران : كتاب الهلال ١٩٦٦ م ، ص ١٥٩ – الاهرام الادبى – نوفمبر ١٩٦٤ م سلسلة مقالات .
(٢) راجع الالياذة ترجمة سليمان البستانى – الهلال ١٩٠٤ م .
(٣) راجع أوديسية هوميروس – ترجمة دريني خشبة – كتاب الهلال .
(٤) راجع ضفادع ارسطو فانيس الكاتب المسرحى الكوميدى الإغريقى – ترجمة الدكتور لويس عوض دار المعارف بمصر .
(٥) راجع الدكتورة بنت الشاطىء – تحقيق الغفران وقراءة جديدة في رسالة الغفران ، الدكتور سيد نوفل – الجنة والنار في الادب العربى – الهلال ، الدكتور صلاح فضل : تاثيرات الثقافة الإسلامية في الكوميديا الالهية لدانتى – المعارف ، الدكتور يسري سلامة النقد الاجتماعي في آثار ابي العلاء المعرى ، الدكتور مصطفى الشكعة – الأدب في موكب الحضارة الإسلامية – الأنجلو المصرية .

يقول الدكتور سيد نوفل [١] وقد تأثر في قصته بما في البيئة الإسلامية من وصف الحياة الأخرى ، وما ذكره القرآن الكريم والأحاديث النبوية في تصوير الجنة والنار ، والثواب والعقاب ، والشفاعة ، وقصة المعراج التي حدثت لرسول الله ﷺ وقد تعمق المعرى هذه المرويات وانفعل بها ، وضمّنها كثيرا من الأحداث والمشاهد وحوار الشخصيات فضلا عن الصراع الذى يتصاعد تدريجيا كلما انتقل من فصل إلى فصل ، ومن مشهد إلى مشهد ، وكل ذلك في أسلوب شيق ، تضمن كثيرا من ارائه في الحياة والحب والفلسفة والدين والعزلة التي فرضها علي نفسه ، وكأن الرحلة بذلك كانت متنفسا له عن عالم أرضى لم يرض بـه ولم يرض عنه . ويرى الدكتور مصطفي الشعكة [٢] لرسالة الغفران هدفا عقيديا تأسس علي معتقد ديني ولكنه يطرحه لينقضه على أن قصة أبى العلاء – لو تركنا هدفها الإلحادي جانبا – تعتبر دون شك عملا من الأعمال الفكرية الكبيرة التي يفخر بها أى أدب من الآداب " واذا استوضحنا الدكتور زادنا قليلا في تقرير عام دون تمثيل " فالغفران كلها غمز ولمز وتعريض بالعقيدة الإسلامية ، بل ببعض العقائد السماوية الأخرى التى تشارك العقيدة الإسلامية بعض معتقداتها فيما يتصل باليوم الآخر . وهذه وجهة نظر لا دليل عليها . والباحث لم يمثل لها . ومع هذا فإن مثل هذا الاستنتاج الذى لا يقوم علي التمثيل بالدليل النصى ، وان يستشف مثل هذا من الرسالة فهو عائد على شخصية ابن القارح لا على المعري . فلقد رسم المعرى شخصية ابن القارح بحيث تبدو ثعبانية ترتدي مسوح الإستغفار والتوبة . وتأثير فعل شخصية ابن القارح في المتلقى يحسب على ابن القارح في صورته المعرَية لا على المعرى المؤلف ، لأن الفاعل هنا ليس المعري ولكنه ابن القارح – كشخصية جوّد المعرى رسمها لتظهر بالمظهر الذى يترك مثل هذا الأثر السىء في نفس المتلقي ممن كان إيمانهم أظهر من غيرهم . وأخص الباحث – عله يراجع اتهامه الذي ما فتئ يردده في الفصل الذي كتبه عن المعري ورسالة الغفران " لقد كان لأبى العلاء في قصته هدفان كبيران واضحان ، الهدف الأول هدف عقائدى متمش مع الصفة الغالبة عليه . ° أفكار العقيدة الدينية وسخريته

(١) الدكتور سيد نوفل – الجنة والنار في الأدب العربى القديم – مجلة الهلال – فبراير ٧٤ ص ص ٤٠ – ٤٣ .

(٢) الدكتور مصطفي الشعكة – الأدب في موكب الحضارة الإسلامية ، القاهرة ، الانجلو المصرية ، ص ٧٢١ .

بالآخرة وعقيدة الغفران "[١] . و هو يضيف : " قصة بالغة الطول انشئت أصلا للسخرية من عقيدة الغفران واليوم الآخر والحساب والعقاب والجنة والنار [٢] . وهـــذا قريب من نظر الدكتور شوقى ضيف [٣]" ويظهر أن أبى العلاء كان يعجب بابن القارح وأنه كان يتفق وهواه في بعض الآراء التى تتصل بالدين والشك فيه أحيانا . إذ امتلأت الرسالة بسخرية لاذعة من المعتقدات الإسلامية " .

وإنى أرى السخرية من المعتقدات إن ثبتت فهى ليست صادرة عن المعرى بل عن ابن القارح ، فهو الناطق وهو الظاهر الدعى ، والقصة كلها تدور حوله وبه حتى الرد والوصف متعلق به وبرحلته . كما أن القول (من المعتقدات الإسلامية) ليس دقيقا ، وكان أقرب إلى الدقة القول (من بعض المعتقدات) ولا يكون بعد ذلك أيضا قرار دامغ للرجل بل هو لا يعدو أن يكون مجرد تصوير فهم لأطروحات المعرى . إنما العبرة باتفاق الجمع من أولى العلم والحجة والرأي . وهذا أمر لم يجتمع عليه العلماء حتى وإن أجمعوا فلن يكون اجماعهم بإدانته صحيحا وانما بإدانه هذا الأثر فقط من آثاره ذلك لأن (الإيمان يقين لا ينزعه إلا يقين مثله) [٤] واليقين هو اعترافه بقصد السخرية والهدم * ." قل كل يعمل على شاكلته فربكم أعلم بمن أهدى سبيلاً [٥]". والذين يؤذون المؤمنين و المؤمنات بغير ما اكتسبوا فقد احتملوا بهتان وإثماً كبيراً[٦]

– ويستفاد من جملة ماقال به الدكتور مصطفى الشكعة في موكبه الادبى عن المعرى أنه قد صدر عن نبع دينى " يستمد أبو العلاء عناصر قصته الطويلة من موضوع الغفران في الإسلام ووصف يوم الحشر والحساب والجنة والنار " وموقف الحشر كما يصفه أبو العلاء شديد الهول كثير الزحام ، ترى العباد فيها عطاشا ظامئين لا يرتون ، لا يدخل الجنة منهم إلا من غفر الله له ونال جواز المرور إلى الفردوس فيعب من الحوض عبة لا عطش بعدها ثم يعبر الصراط المستقيم [٥] .

---

(١) المرجع نفسه ص ٧١٥ .
(٢) المرجع نفسه .
(٣) الفن ومذاهبة في النثر العربي – المعارف ، ص ٢٧٥ .
(٤) حديث نبوي شريف .
* سنعاود الكلام عن هذا الامر لخطورته في فصلى (الدوافع الذاتية والموضوعية) (الصراع بين الوجدان الفردى والجمعى)
(٥) سورة الأسراء (٨٤) .
(٦) سورة الاحزاب (٥٨) .
(٧) الادب في موكب الحضارة الإسلامية – الانجلو المصرية ، ص ٧١٥ .

- يرى الدكتور صلاح فضل أن أبا العلاء قد استفاد من إطار الرحلة إلى الحياة الآخرى [١] .
- أما الدكتور يسرى سلامة فيرى أن مصادر المعرى الغفرانية إسلامية وأن فكرة العالم الآخر عنده إسلامية " إن الجنة التى رسمها في رسالة الغفران تستمد أصولها من جنة القرآن " [٢] .
- على أننا نرى الدكتور عبد الرزاق حميدة في مبحثه (شياطين الشعراء) يؤكد مصدر المعرى الدينى في (رسالة الغفران) ويتحرز في تحديد قصـــة المعرى فيقول" أما رأيه في رسالة الغفران ، فيظهر أنه سخرية من الفكرة وعدم الإيمان بها فلا شعر للجن ولا وحى لهم إلى الناس " [٣] .

والمعرى تأسيسا علي مافات ليس خارجا على الدين ، فالخارج على الدين لا يهمه كثيرا أن يتناول الدين بالبحث العلمي أو الأدبى ، وليس يضير الدين على أى حال أن يناقش ويتداول ، والمعرى غير مستفيد على أى حال من مناقضة الدين ، وله أيضا أن يأخذ من الدين ما يقدر ويترك مالا يقدر على التوافق معه فما من أحد يزعم أنه أخذ الدين فطبقه لأن ذلك يعنى العسر بينما (الدين يسر) فالدين ، أى دين ليس سرير (بروكست) [٤] .

- و(بروكست) ذلك الرجل الإله الذي ينيم ضيافته على سرير مخصوص فمن كان أزيد طولا من سريره قطع منه جزءا من جسمه حتى يصبح متساويا مع السرير الذى سينام عليه ، ومن قصر عن هذا السرير مطه بحيث يستطيل جسمه ليصير متساويا مع السرير .

أقصد أن الدين ليس قالبا إنما هو فكر متفاعل مع البشرية وفاعل فيها وبها ، ومع هذا فإني أرى المعرى قد خدم الدين خدمة جليلة وذلك بما اصطنعه من أسباب التخييل والإيهام إذ قرّب بالتجسيد فكرة العالم الآخر والبعث والجنة والنار .

---

(١) الدكتور صلاح فضل تأثيرات الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية نفسه .
(٢) الدكتور يسرى سلامة – النقد الاجتماعى في اثار أبى العلاء المعرى – دار المعارف بمصر .
(٣) شياطين الشعراء – القاهرة ، الانجلو ص ٢٤٩ .
(٤) أسطورة اغريقية قديمة .

- يقول ابن رشد [١] إن الجمهور يرون أن ماليس بمتخيل ولا محسوس فهو عدم إنه إذا صرّح بنفى الجسم عرضت في الشرع شكوك كثيرة مما يقال في المعاد وغيره . وماذا فعل المعري غير أنه جسد ما لا يتجسد في واقعنا المادى " ما لا عين رأت ولا أذن سمعت " (بلغة الحديث) .
- يقول الحديث :" أما والله لا يحشر الوفد على أرجلهم ولكن يؤتون بنوق لم تر الخلائق مثلها عليها رحال الذهب وأزمتها الزبرجد فيركبون عليها حتي يضربوا باب الجنة " [٢]
- ويقول سبينوزا [٣] إن المعرفة البنيوية تستعمل الصور الخيالية من أجل التأثير في النفوس " في حين أن المعرفة الطبيعية تدرك الحقائق ذاتها دون تخييل " ، و " المعرفة الطبيعية غايتها الحق في حين المعرفة البنيوية غايتها الخير . ولا شك أن المعرى قد استخدم المعرفتين : البنيوية للتخييل بهدف الخير والطبيعية وصولا بالمتلقى إلى الحق والحقيقة ولا نظن أحدا يزعم أن المعرى قصد إلي غير الخير والحق والعدل في كل ما كتب أو أصدر .

فكرة الشك في رسالة الغفران

ورسالة الغفران مشحونة بالعواطف والمشاعر والأفكار التي تتصل جميعا برحم الفكرة الأم . وأول فكرة تطالع متلقيها هى فكرة (الشك) وفكرة الاعتقاد في الجبر لأن أحدا لا يمكن أن يفصل عند القياس : الموضوع المطروح عن الذات التي ابتدعته وابدعته ، فإننا مع اصطدامنا بفكرة أو شعيرة الشك فإننا نربطها بجملة مشاعر المعري نفسه ، وأولها شكه أو منهجه الشكى ، على أننا نخرج من قراءة ما يتعلق بفكرة الشك في مطلع رسالة الغفران ، بأن الإتهام في سهولته ويسره ، صعب للغايـــة عند من يقدر الكلمة ويؤمن بحرية الغير في أن يفكر وأن يعتقد ، فلا أحد يحق له اتهام غيره دون دليل دامغ لهذا نجد المعرى لا يصرح لابن القارح أو هـــو لا

---

(١) ابن رشد – مناهج الأدلة في عقائد الملة – تحقيق الدكتور محمود قاسم ، القاهرة الانجلو المصرية ، ص ١٧١ .

(٢) ابن القيم – حادى الارواح – ص ٩٤ .

(٣) سبينوزا – رسالة اللاهوت والسياسة – ترجمة الدكتور حسن حنفى ، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب – و انظر البخارى جـ ٨ .

يقبل أن يتهم ابن القارح بالثعبانية . ولكنه يلمح له من بعيد ليجعله دون توجيه اتهام يحس بأنه موضع شك المعرى بل موضع شك الأجيال وازدرائها . ونحن لا نبيح لأنفسنا أكثر من هذا التفسير لأن حدود المسألة هى كما أوضحنا . ويعنى ذلك أننا نرفض زعم الدكتور لويس عوض من كره المعرى لابن القارح إذ لم تكن بينهما معرفة سابقة ، بل هما لم يلتقيا قط :" اعرفه خبرا "[1] .

– كما أن ابن القارح كان أضعف من أن يخشاه المعرى فيوراى ، ولم يكن المعرى جبانا ، كما لم يكن يعادى أحدا حتى يكنّ له العداوة وأمر داعى الدعاة على عنفه مع المعرى مشهور كما أن حدود رد الفعل عند المعرى معلومة – وسوف نعرض لهذه القضية في فصل الدوافع الذاتية . إذا ففكرة الشك أو منهج التفكير الشكى هو العنصر البارز في الرسالة لطبيعة فكرة صاحبها عن ابن القارح ، لأن الشك نهج من مناهجه ، لذلك نجد غلام المعرة – صاحبها – في مفتتح إرساله الغفرانى يقول[2] :

– " قد علم الجبر الذي نسب إليه جبرائيل "[3] .

– فهو قد أكد الصدق في نفسه بعلم الله به فيه . فالبدء " قد علم الجبر " فيه دعوة لقارىء رسالته إلى تصديق ما سيقول وكأنه يشك في تصديق قارئها لما سيقوله فيها " لكثرة حساسيته للاتهام " وليس هذا فقط ، ولكن في قوله بعدها " الذى نسب إليه جبرائيل " تأكيداً لما زعمنا من أنه يخشي ألاّ يصدقه القارىء . وهى مع هذا إضافة شكية في وجود " جبرائيل " الذي نسب إليه إذ أن التأرجح يعلن نفسه ملكا على فكر الشيخ ، متوّجا بسياق تركيب الجملة " فنسب " مبنية للمجهول وحذف الفاعل الذى نسب جبرائيل إلي الجبر : (الله : الجبر) وحذف الفاعل فيه أحد أمرين : إما تشكيك في وجود صفته التي عرف بها (نبيا) وهذا ما لا نظنه قد ذهب إليه .

وإما لأن الفاعل معلوم يثبته السياق في الجملة ، والإعتقاد عند المؤمن ، ومن ثمّ فحذفه منها يقيم البلاغـــة فيها لكون المعنى ميلا بزاوية قائمة نحو الزعم الأول ، وهو

---

(١) قول أبى العلاء عندما ذكر ابن القارح في مجلسه – راجع رسالة ابن القارح إلى المعرى – تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمن – ملحق بنص رسالة الغفران ، دار المعارف ط ٦ .

(٢) تصدير رسالة الغفران – تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمن – دار المعارف ، ص ١٢٩ .

(٣) وهذه الجملة مع ما فيها من اثبات لارادة الله الجبرية واثبات لنسبة جبرائيل ، ولكن من الممكن أن يتهم بها المعرى إذا اتبعنا منهج المهاجمين والمتهمين وحللنا في نفسنا قرار ادانته سلفا .

متهم يتعامل مع صاحب المنهج الشكى بمثل تعامله .

فقد اعترفت الجملة مشتملة على اعتراف بسابق علم الله وبالجبرية نصبا فوق سقط الاختيار ولقد اشتملت على إسقاط الإختيار تصريحا ولكنها اشتملت تلميحا — لمن يريد اثبات مأخذ على المعرى — على إنكار أو إغفال لمرسل من لدنه — بشرا — أو ملاكا : وقد كان هذا مذهب أصحاب نظرية الفيض ممن شايعوا أفلوطين والفارابى وابن سينا من بعد . وقد أثرّت هذه النظريات في المفكرين العرب بدءا من القرن الثالث الهجري والرابع الهجري .

والإيمان عُرف إتباعا مطلقا ومسلما به وليس في تركيب الجملة ما يدل أو يشير إلى ذلك ، إنما جملة ما تشير به هو إسلام صاحبها إذ يؤكد اليقين بوجود الله والسابق علمه . والإعتراف بالله مع شبهة الإنكار للرسل والملائكة والبعث والمبعث والجنة والنار مسلك فلسفى قديم ، قال به بعض فلاسفة المسلمين وقبلهم من اليونان والفرس والهنود مع اقتناعنا التام ببراءة الرجل من ذلك المذهب إلا أننا نتفكر بتفكير وجهة النظر المعادية للرجل ، ونعرض بعض طرق مذهبها لنوضح كيف أن هذا اللون من الكتابة الإيهامية على قدر ما فيها من إقامة الجمال الأسلوبى والتعبيرى إلا أنه يقبّح معنى هو لب معتقد القوم .

نخرج من ذلك إلي أن فكرة الشك ، أو شعور المعرى الذاتى بالشك في ذلك الرجل — ابن القارح — وفي نواياه تتصدر الرسالة ، وأن عاطفة أو غريزة الدفاع عن النفس قد دفعت المعرى إلي تغليف فكرته الفرعية أو أن يغلف ذاته بإزاء ابن القارح وقد أوقعه أسلوبه هذا في هوة أخذ كلامه أو عبارته الأولي مأخذ الشك بالشكل الذي أوضحته ، ذلك لأن ظاهرة الإيهام أو التصور أو عنصر الايهام على قدر ماله من فائدة جمة من تأكيد أو تثبيت اعتقاد أو شعور ؛ بتقريب الناس إليه أو تقريبه للناس ؛ فهو مبعد لهم عنه أو مبعده عنهم . وهانحن رأينا أن المعرى يريد إثبات شكه أو يقرب لنا شعوره الحقيقى نحو ابن القارح وهو التوجس منه والشك والحذر إلا أنه بقدر ما قرّب لنا فكرته فأحسسنا بمدى توجسه منه إلا أنه قرّب لنا فكرة أخرى دون أن يقصد — على ما اعتقد — وهي بلبلتنا بخصوص اعتقاده في الرسل والملائكة مع أن ذلك شيء يخصه — هذا إذا أردنا أن نأخذ عليه — ذلك لأنه أراد أن يوهم ابن القارح

وقد كان الإيهام معتمدا على الإنفعال دائما ، وقد كان الإنفعال أحد الأسباب المهمة – قديما – لتكوين اعتقاد أو فكرة أو شعور معين [١] .

والمعرى يؤكد فكرته السابقة – الشك – بصورة شكية في أن ابن القارح قد لا يكون فهم مارمى إليه أبو العلاء فيقول " وأن في طمرى لحضبا وكُل بأذاتى ، ولو نطق لذكر شذاتي ، ماهو بساكن في الشعاب ولا بمستشرف على النقاب ، وما ظهر في شتاء ولا صيف ، ولامر بجبل ولا خيف " [٢] .

يقول المعرى هذا هو قلبه الذي خبأة جسده المختبىء تحت ثيابه (حضبا في طمرية) – ذكُر حيةٍ غير مؤذٍ ، في جسمه – طمره الأول – وجسمه مختبىء في طمره الثاني – ثوبه – أى أن قلبه مختبىء في جسمه وجسمه مختبىء في ثوبه – وهذا الحضب : قلبه – لا يؤذى أحداً من المارة إذ أن الحية : قلبه ، ليست تحتل خبيئاً ولا – تظهر في الشتاء ، لأحد فتؤذيه ولا تخرج في الصيف على أحد فتلدغه ، وهي لا تجول بسفح جبل هبوطا وصعودا بغية قطع الطريق . وهذه المعانى ينطبق عليها قول الجرجانى [٣] " ليست لك من حيث تسمع بأذنك ، بل من حيث تنظر بقلبك وتستعين بفكرك وتعمل رويتك وتراجع عقلك ، وتستنجد في الجملة فهمك " .

أليس هذا من عمل العزلة والإعتكاف في محبسه ؟ إن قمة الإبداع في العمل الأدبى أو الفنى ، لا شك في إضفاء الأحساسيس والمشاعر الذاتية ودمجها دمجا أو نسجا – نسيج الخيوط الذاتية بالموضوعية – ليصبح بين يدى القارىء أو المتلقي نسيجا تاما – وهذا نفس الذى فعله المعرى .

يقول ريتشاردز :" إن الاستعارة هي وسيلة شبه خفية تدخل بوساطتها في نسيج التجربة عدداً كبيراً من العناصر المتفرعة " [٤] .

---

(١) أني اتعمد تفسير مثل هذه الحملة تفسيرا متهما للرجل ، محاولا أثبات أن من يبنى مفهوما في هذا العصر مسبقا – عصر حلول العقل محل الانفعال – فلن يتعذر عليه تدعيم وجهته (بنتف) من النصوص وهذا هو حال الأدب الجيد تصح فيه مقولة – حمّال أوجه – .

(٢) رسالة الغفران – تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمن – ط ٦ المعارف ، ص ١٣١ .

(٣) عبد القاهر الجرجانى – دلائل الاعجاز – ص ٥١ .

(٤) ريتشاردز – مبادىء النقد الادبى – ترجمة الدكتور مصطفى بدوي – الانجلو المصرية ، ص ٣١ .

وهكذا يريد أبو العلاء بكل هذا الاستطراد أن يثبت تحرره من ابن القارح ، يثبت فهمه للرجل ولأغراضه الإنتهازية وثعبانيته ، فبدأ بفكرة دينية ثم تلاها بفكرة رمزية تعبيرية .

تقول د . عائشة عبد الرحمن [١] " ووصلت الرسالة تنضح نفاقا وخبثا " فكانت شاهدا صارخا علي النفاق البغيض" ولقد تمثل أبو العلاء وهو يصغى إلى رسالة ابن القارح بما تنضح بــه من شر ومداهنـــة ونفاق ورياء الثعابين والحيات بتلونها وتلويها ونعومتها السامة فجاءت تحيته الرمزية استهلالا تلقائيا لرسالته الي الرجل الذي قال فيه حين ذكر له : أعرفه خبرا : هذا الذي هجا أبا القاسم المغربي [٢] . ولعله ضن على أهله الصالحين بالظهور علي مسرح أعده لهذا الثعبان الأسود يعطيك من ملمسه اللين نعومة الحرير وفي لعابه السم الزعاف [٣] .

أما فكرة الغفران التي سميت بها الرسالة فهي فكرة رئيسية أيضا ولكنها فكرة متداولة عبر الأديان والآداب إذ نجدها ثابتة في الكتب المقدسة وفي الأحاديث وفي الآداب ، وفي الإلياذة والأوديسية والإنيادة وفي ضفادع أرسطو فانيس والكوميديا الإلهية والفردوس المفقود .

وفكرة الغفران في الضفادع [٤] تتمثل في الفقرة الحوارية بين (هادس) إله العالم السفلى – عالم الموتى وبين (ديونيزوس) إله الخصب والنماء – الربيع – عندما سمع الأخير بموت يوربيدس الكاتب التراجيدى فنزل إلى هادس ليصعد به مرة أخري إلى الحياة الدنيا ولكنه حين أجري موازنة بين يوربيدس وإيسخلوس – أبو المسرحية – صعد بايسخلوس بدلاً من يوربيدس : لخدمة المجتمع و الدين معاص .

هـــادس : سأتركك تعود إلى وجه الأرض بما تختاره حتى لا يضيع جهدك هباء .

ديونزوس : أشكرك من صميم قلبي . تعال أنت وهـــو . سأشرح لكما الأمر . أنا جئت إلى هنا لأبحث عن شاعر .اسألوني ولماذا عن شاعر ؟

---

(١) قراءة جديدة في رسالة الغفران ص ٤٧ .
(٢) المصدر السابق ص ٥٤ .
(٣) المصدر نفسه ص ٥٠ .
(٤) مسرحية اغريقية للكاتب الساخر أرسطو فانيس . سبقت الاشارة اليها .

وأنا أقول : ليهدى المدينة إلى الحكمة وبهذا تستمر في عبادتي . وبناء عليه فسأختار من يثبت أنه أحكم رأيا من أخيه [١] .

وفكرة الغفران في الأوديسية قائمة على نزول بطلها أوديسيوس الإغريقى [٢] إلى العالم الآخر لكي يتعلم من حكماء المـوتي عن طريق العودة إلى وطنـه ومملكتـه (إيثاكا) لقد نسى البطل أن يقدم القرابين للآلهـة بعد الإنتصار (بعد سقوط طروادة) .

وما هذا النزول لاسترضاء الآلهة إلا طلبا للعفو عن خطيئة عدم تقديم قربان تكفيرا عن ذنب اقترف في حق الآلهة ومن ثم كان النزول طلبا للغفران ومن ثم الهداية . والفكرة هنا رمزية ترمز بقصة تيه آدم بعد نزوله من الجنة أي أنها فكرة دينية أيضا .

وكذلك نجد الغفران يشكل بعضا من فكرة الإلياذة الرئيسية ، يقول هوميروس :

نذرا لإثينيا يقدم هاتفا   ياربة اقتبل السلاح مخضّبا [٣]

فكرة الموازنة :

وتقوم رسالة الغفران أساسا على فكرة الموازنة بين الشعراء والأدباء .

يقول الدكتور لويس عوض " رسالة الغفران للمعرى هى أيضا مثل الضفادع لأرسطو فانيس وصف رحلة العالم الآخر أخذ منها صاحبها وسيلة لإقامة الموازنات بين الشعراء [٤] ويقول الدكتور صلاح فضل : هدفه الرئيسى من رحلته كان هو اجراء لون من النقد الأدبى واللغوي [٥] .

ولكن المشكلة في نظرى هى مكان وزمان هـذه الموازنـة وتمثيلها بالتماثل مع معتقد الحساب الدينى الأخروى ، إذ قامت بقادر يسعد فيدخل الجنـة أو يبطش

(١) نقلا عن الدكتور لويس عوض – على هامش الغفران – الهلال ص ٥١ .
(٢) الترجمة الملخصة للأوديسيا – دريني خشبة – كتاب الهلال ١٩٧٠ م .
(٣) الالياذة – النشيد العاشر – ترجمة البستانى – الهلال ١٩٠٤ م ، ص ٦١٥ .
(٤) الدكتور لويس عوض – على هامش الغفران – الهلال .
(٥) الدكتور صلاح فضل – تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الالهية لدانتي – دار المعارف .

فيدخل النار وهى صفات دينية لله وحده . وإذا كان الكلام عن فكرة ما يعنى الكلام عن المغزى العام والجانب العقلى والانفعالى ، جملة الآراء ووجهات النظر والعواطف التى تفصح عنها الشخصيات بأفعالها وأقوالها أو أقوال الآخرين أو المؤلف عنها ، فإن المغزي العام أو الفكرة في الرسالة وتصويرها للعالم الآخر وكذلك فكرة أو معتقد العالم الآخر في الكتب المقدسة والآداب العالمية والمعتقدات الإبتدائية ولقد كانت فكرة البعث بعد الموت هي فكرة رئيسية في رسالة الغفران إلا أن أفكاراً أساسية تفرغت عنها وارتبطت بها أوصبت في منبعها وهي فكرة الغفران وفكرة الحساب وإن كانت قد اختصت فيما يعرف بالموازنة بالشعراء والأدباء من الناس بعد بعثهم .

يقول الدكتور صلاح فضل يستفيد من إطار الرحلة إلى الحياة الآخرة " [1] .

" وفكرة الموازنـــة مبثوثـــة في صفحات الرسالـــة : ومثلها شفـع ونفـع ، وقرب عند الله ورفع " .

" وفي قـدرة ربنا – جلت عظمتـه – أن يجعل كل حرف منها شبح نور ، لا يمتزج بمقال الزور " . يستغفر لمن انشأها إلى يوم الدين ، ويذكره ذكر محب خدين ، ولعله ، سبحانه ، قد نصب لسورها المنجّية من اللهب ، معاريج من الفضة أو الذهب ، تعرج بها الملائكة من الأرض الراكدة إلى السماء .

وفي تلك السور كلم كثير عند البارى تقدس أثير ، فقد غرس لمولاي الشيخ الجليل – إن شاء الله – بذلك الثناء شجر في الجنة لذيذ اجتناء ، كل شجرة منها تأخذ ما بين المشرق إلى المغرب بظل غاطة [2] .

ويرى الدكتور عبد الرازق حميدة أن سبب تسميتها برسالة الغفران هو سؤال ابن القارح " قد سار بطل القصة على نجيب في الجنة ولقى كثيرا من الناس أكثرهم شعراء دخلوا الجنة . وكان يسأل كل من لقي عن سبب دخوله فيقول إنه غفر له بسبب بيته كذا وموقفه كذا ، ومن هنا سميت رسالة الغفران [3] بينما يرى الدكتور شوقى ضيف أن ذلك كان بسبب إدخالـــه الشعراء والأدباء من الملحدين الجنـــة ويري فيها

---

(١) المرجع السابق .
(٢) رسالة الغفران – تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمن – دار المعارف .
(٣) الدكتور عبد الرزاق حميدة – شياطين الشعر – الأنجلو المصرية .

مساسًا بالعقيدة الإسلامية بل العقائد التى تشارك عقيدة الإسلام في معتقداتها عن العالم الأخروى وهو نفسه ما يراه من بعد الدكتور مصطفى الشكعة وهو يستند إلى (أنه يظهر أن المعرى كان ميالا لابن القارح لأنهما متشاكلان في الشك) . وهذا بحق بعيد جدا . على أننا نرى في رسالة الغفران نماذج عديدة لفكرة الغفران لا بأس من استعراضها جميعا لنرى صحة ما يراه الأستاذان .

فكرة الثواب في رسالة الغفران

وفكرة الموازنة المعرية بين الشعراء في العالم الآخر مرتكزة على فكرة الحساب مثوبه وعقابا بعد البعث ذلك لأن أبا العلاء يسمح لنفسه وإن كان يقدم المشيئة أن يدخل الجنة من يستحسن عمله الأدبي ويدخل النار بالمشيئة المقدمة أو المؤخرة من لا يراه أهلا للمثوبة ، أو يرى في انتاجه عدم إجادة أم إقامة ابداع . وهذه الأحكام المعرية خاضعة لذوقه لا شك ولمقاييس خبرته وإلمامه بكل ما يتصل بصناعة الأدب وعلوم اللغة والكلام وبطبائع الناس وبالعلاقات . على أن موازنة العالم الآخر تعنى إقامة ميزان العدل بالمفهوم الدينى ، كما أن إقامة ميزان النقد في العالم الدنيوى يعرف بالموازنة .

ولقد سبقت (ضفادع) أرسطو فانيس إلى ذلك . ولربما كان مجتمع أرسطو فانيس يسمح بخلط أوراق اللعب الدنيوي والأخروى ، لطبيعة الظرف الموضوعي المصاحب لمجتمعه أو الذى انتجه مجتمعه ، ولكن مجتمع المعرى لا يسمح بخلط أوراق [1] .

وهذا في ظنى هو ما يستوجب لوم المؤمن — فكرة خلط الحسابات الدنيوية بالحسابات الأخروية إذ أنه يؤدى عند البعض إلى شبهة التمثيل بالتماثل مع العناية الإلهية ويمثل هذا الرأى قول الدكتور محمد النويهى : " إن التناول الرمزي لحقاذق الدين يتنافي مع الإيمان الحرفي بهذه الحقائق [2] .

---

(١) يمكن الرجوع لما كتبه الدكتور لطفي عبد الوهاب عن مجتمع ارستوفانيس في مقدمته لمسرحية (برلمان النساء) وكذلك يمكن الرجوع لما كتبه الدكتور على نور في مقدمته للمسرحية نفسها حين ترجمها . أو للكتاب الذي الفه عن أرسطو فانيس ومجتمعه — ط دار المعارف .

(٢) عن : محمد يوسف القعيد — الدين والشعر — الرسالة عدد ٥٧ — اغسطس ١٩٦٤ م .

ومع ذلك فإن مقاييس الفن لا تحفل بذلك كثيرا وهذا ما نجده عند هوميروس في تناوله لفكرة العالم الآخر في الأوديسيا وهو موجود عند أرسطوفانيس في الضفادع حين وازن بين اسيخليوس ويوربيديس في العالم السفلى بعد الموت وهو موجود عند دانتى في الكوميديا الإلهية وهو نفس الأمر مع المعرى في رسالة الغفران ومع الكتاب المحدثين – برخت الألمانى – (في محاكمة لوكولوس) [1] . ومع أن المجتمع المعرى لا يسمح بخلط الأوراق الدنيوية إلا أن المعرى كفنان يسمح لنفسه بأن يدخل الجنة أو يدخل النار من شاء وهو مع هذا يقدم المشيئة تمهيدا أو يؤخرها تعليقا ... ومثال ذلك في رسالته الغفرانية كثيرة . " أنا ذلك الرجل ، منّ الله علىّ بعد ما صرت من جهنم على شفير ، ويئست من المغفرة والتفكير . فيلتفت إليـه الشيخ هشا بشا (مرتاح) فإذا هو بشاب غرانق (أبيض) جميل يقول (أخبرنى كيف كان خلاصك من النار ، وسلامتك من قبيح الشنار ؟) فيقول : سحبتنى الزبانية إلي سقر ، فرأيت رجلا في عرصات القيامة يتلألأ وجهه تلألوء القمر ، والناس يهتفون به من كل أوب : يامحمد يامحمد ... الشفاعة الشفاعة نمتّ بكذا . فصرخت في أيدى الزبانية : يامحمد أغثنى فإن لى بك حرمة فقال : ياعلي بادره فانظر ما حُرمتـه ؟ فجاءني علي بن أبى طالب – صلوات الله عليه – وأنا أعتل كى ألقي في الدرك الأسفل من النار ، فزجرهـم عنى ، وقال : ما حرمتك ؟ فقلت أنا القائل :

ألا أيهذا السائلى أين يممت … فإن لها من أهل يثـرب موعدا
فآليت لا أرثى لها من كلالة … ولا من حفى ، حتى تلاقى " محمدا . [2]

فذهب على إلي النبي ﷺ فقال : رسول الله ، هذا أعشى قيس " قد روى مدحة فيك ، وشهد أنك نبي مرسل . فقال : هلا جاءنى في الدار السابقة ؟ فقال على : قد جاء ولكن صدّته قريش وحبه للخمر . فشفع لى ، فأدخلت الجنة على أن لا أشرب فيها خمرًا فقرّت عيناى بذلك " .

---

(١) مسرحية لبريخت – ترجمة الدكتور عبد الغفار مكاوى – سلسلة مسرحيات عالمية القاهرة الدار القومية للطباعة والنشر.

(٢) رسالة الغفران – عن قصة الشفاعة في ميمون قيس : الاعشى والغفران له لداليته في النبى والتي صدته قريش عنه والخمر ، ص ٦٠ – ٦١ .

جاء في الحديث " يدخل أهل الجنة الجنة وأهل النار ثم يقول الله تعالى ﴿ اخرجوا من كان في قلبه حبة من خردل إيمان فيخرجون منها سودا فيلقون في نهر النار ﴾ .

وهكذا تسعى فكرة الغفران بين مشاهد رسالة أبى العلاء ، فإذا بنا نجدها في المشهد الذى يجمع بين (ابن القارح) و (زهير بن أبى سلمى وعبيد بن الأبرص) حيث يعجب ابن القارح من دخولهما الجنة وقد ماتا في الجاهلية " هذان ماتا في الجاهليـــة ، ولكن رحمـة ربنا وسعت كل شيء وسوف التمس لقاء هـــذين الرجلـــين فاسألهما بم غفر لهما فيبتدىء بزهير " فيجده شابا كالزهرة الجنيه ، وقد وهب له قصر من ونيه (لؤلؤ) كأنه ما لبس جلباب هرم .

ويسأله ابن القارح " بم غفر لك وقد كنت في زمان الفترة والناس همل ، لا يحسن منهم العمل ؟ فيقول كانت نفسي من الباطل نفوراً ، فصادقت ملكا غفورا [1] ، وكنت مؤمنا بالله العظيم " [2] وهو يقابل عبيد بن الابرص فسأله " ثم ينصرف إلى عبيد " فإذا هو قد اعطي بقاء التأبيد فيقول السلام عليكم ياأخا بنى أسد " فيقول : أجل ، وأن في ذلك لعجبا أألفيت حكما للمغفرة موجبا ولم يكن عن الرحمة محجبا ؟ فيقول " عبيد : أخبرك أني دخلت الهاوية وكنت قلت في أيام الحياه

من يسأل الناس يحرمـــــوه وسائـــــل اللــــه لا يخـــــيب

وسار هذا البيت في آفاق البلاد، فلم يزل منشد ويخفف عنى العـذاب حتى أطلقت من القيود والأصفاد ثم كرر إلى أن شملتنى الرحمة ببركة ذلك البيت ، وأن ربنا لغفور رحيم [3] .

ويتردد صدى فكرة الغفران في الرسالة فنجدها في مشهد لقاء ابن القارح مع عبيد بعد الإفراط ؟ فيقول : إنى على دين " المسيح " ومن كان من اتباع الانبياء قبل ان يبعث " محمد " فلا بأس عليه وانما التبعة على من سجـد للأصنام وعد في الجهلة من الآنام [4] .

---

(١) واضح دقة المعرى بحيث ينطق الشخصية . ما يناسبها من كلام فزهير لا يقول فصادقت ربا غفورا أو الها غفوراًبل يقول ملكا غفورا وهو انسب للغة جاهلى ثم يؤكد بعدها على اسم الله فيلمح الي ماضية السابق علي ايمانه قبل الاسلام .

(٢) رسالة الغفران – تحقيق الدكتورة بنت الشاطيء – ص ١٨٧ .

(٣) المصدر السابق ص ١٨٦ .

(٤) المصدر نفسه ص ١٨٦ .

" وإنما أنا صاحب قلم وسلم ، ولم أكن صاحب خيل ، ولا من يسحب طويل الذيل " .

وزرتك إلى منزلك مهنئا بسلامتك من الجحيم وبنعمك بعفو الرحيم [(١)] .

فكرة الغفران :

تشكل قصة الغفران لابن القارح العمود لفكرة الغفران الرئيسية في رسالة المعرى الغفرانية ولندع بطل الرواية يتولى بنفسه عرض قصة الغفران له :

أنا أقص عليك قصتى :

لما نهضت من القبر ، وحضرت عرصات القيامة ذكرت الآية :

" تعرج الملائكة والروح اليه في يوم كان مقداره خمسين ألف سنة ، فأصبر صبرا جميلا جميلا " .

ولقيني الملك الحفيظ بما كتب من فعل الخير ، فوجدت حسناتى قليلة ، إلا أن التوبة في آخرها كأنها مصباح ابيل (أي راهب) رفع لسالك السبيل .

فلما أقمت في الموقف زهاء شهر أو شهرين ، وخفت من الغرق في العرق ، زينت لي النفس الكاذبة أن انظم ابياتا في " رضوان " خازن الجنات ، عملتها علي وزن " قفانيك من ذكري حبيب وعرفان " ووسمتها برضوان ثم ضانكت الناس – أى زاحمتهم من الضنك – حتى وقفت منه بحيث يسمع ويرى ، فما حفل بى " .

" فلم ازل اتتبع الاوزان التي يمكن أن يوسم بها " رضوان " حتى افنيتها ، وانا لا اجد عنده مغوثة " يارضوان " يأمين الجبار الأعظم على الفراديس ، ألم تسمع ندائى بك واستغاثتى إليك ؟ فقال : لقد سمعتك تذكر رضوان وما علمت مقصدك ، فما الذى تطلب أيها المسكين ؟ فأقول : أنا رجل لا صبر لى وقد طالت مدة الحساب ومعى صك بالتوبة وهى للذنوب ما حية . وقد مدحتك بأشعار كثيرة ووسمتها بإسمك [(٢)] .

---

(١) المصدر نفسه ص ١٨١ .

(٢) ابن القارح : رسالة الغفران – قراءة جديدة في رسالة الغفران – نص مسرحى من القرن الخامس الهجرى تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمن – ط معهد البحوث والدراسات العربية . ص ص ١٢٢ – ١٢٣

" لا ريب أني ممن يرجو المغفرة وتصح له بمشيئة الله تعالى " [١]

" فتركته وانصرفت بأملى إلى خازن آخر يقال له زفر فعملت كلمة ووسمتها بأسمه في وزن قول لبيد :

تمنى ابنتاى أن يعيش أبوهما وهل أنا إلا ربيعة أو مضر

فقال ما بغيتك ؟ فذكرت له ما أريد فقال : والله ما أقدر لك على نفع ولا أملك لخلق من شفع فمن أي الأمم أنت ؟ [٢]

ويرى رجلا عليه نوراً يتلألأ فيسأل عنه فيقال له " هذا حمزة ، صريع وحشى " وهؤلاء الذين حوله من استشهد من المسلمين في " أحد " [٣]

" فعلمت أبياتا على نهج أبيات " كعب بن مالك " " التى رثا بها " " حمزة " وأولها :

صفية قومى ولا تعجزى وبكى النساء على حمزة

فقال : ويحك ، أفى مثل هذا الموطن تجيئنى بالمديح ؟

" إنى لا أقدر على ما تطلب ، ولكنى أنفذ معك رسولا إلى ابن أخى ، علي ابن أبى طالب ليخاطب النبى ﷺ في أمرك " .

" فبعث معى رجلا ، فلما قص قصتى على أمير المؤمنين قال أين بنيتك ؟ يعنى صحيفة حسناتى [٤] وإذا كان أبو العلاء قد استطرد بعد ذلك بحدث جديد إلا أنه حدث يصب في رحم الحدث الرئيسى الذى سبقه ويولد منه حدثا جديدا وهو حدث صك التوبة وحيرة ابن القارح – بطل قصته المسرحية – في دخول الجنـــة ونقصد به (الحوار النحوى) الذى جره إليه أستاذه أبو على الفارسى وقد امترس به قوم يطالبونه ويقولون : تأولت علينا وظلمتنا . فلما رآنى أشار إلى بيده فجئته فإذا عنده طبقة ، منهم " يزيد بن الحكم الكلابى " .

---

(١) المصدر نفسه .
(٢) المصدر السابق ص ١٢٤ .
(٣) المصدر نفسه ص ١٤٤ .
(٤) المصدر نفسه ص ١٢٥ .

وهذا الاستطراد ليس كما يزعم بعض أساتذتنا إذ أسسوا على مثله أن الرسالة غرضها لغوى أو شعري أو نقدى محض : ولكن مثل هذه الأحداث المتفرعة التي تعترض الحدث الرئيسى أو الخط الدرامي المتنامى تعمق الخط الدرامى الرئيسى للفكرة ، فهى إذن من باب تعميق الحدث الرئيسى (١) وهو حادثة ضياع صك الغفران من البطل أو المسافر (ابن القارح) وهو سبب الجاءه إلى (راضوان) (فزفر) (فعلى ابن أبى طالب - بعد حمزة ... إلخ) وطلب الغفران لجوء لقوى شافع .

<u>فكرة كتاب الغفران</u> : وتظهر في قول بن القارح :

وشغلت بخطابهم والنظر في حويرهم ، فسقط مني الكتاب الذى فيه ذكر التوبة فرجعت اطلبه فما وجدته . فأظهرت الجزع والوله ، فقال أمير المؤمنين : لا عليك ، ألك شاهد بالتوبة ؟ فقلت نعم قاضى حلب وعد ولها فقال : بمن يعرف ذلك الرجل ؟

فأقول بعبد الكريم قاضى حلب حرسها الله في أيام " شبل الدولة " فأقام أمير المؤمنين هاتفا يهتف في الموقف : ياعبد المنعم بن عبد الكريم ، قاضى حلب في زمان شبل الدولة ، هل معك علم من توبة علي بن منصور بن طالب ، الحلبى الأديب ؟ فلم يجبه أحد (٢) فأخذنى الهلع ثم هتف الثانية فلم يجبه مجيب فليح بى عند ذلك ، أى صرعت على الأرض . ثم نادى الثالثة فأجابه قائل يقول : نعم ، شهدت توبة علي بن منصور وذلك بأخرة الوقت وحضرت متابه عندى جماعة من العدول ، وأنا يومئذ قاضى حلب وأعمالها ، والله المستعان (٣) .

فعندئذ نهضت وقد أخذت الرمق ، فذكرت لأمير المؤمنين عليه السلام التمس ، فأعرض عنى وقال : إنك لتروم ممتنعا ، ولك أسوة أبيك آدم (٤) .

---

(١) يقول يحيي حقى : " الفكرة ينبغى لها الا تمشي كالاعمى ويده على حواجز من الجانبين تحدد سيره وتهديه الى الطريق ، بل ينبغي لها ان تنطلق بلا قيود أن تقفز أحيانا بدلا من أن تمشى طول الوقت " .

(٢) لا حظ عنصر التوتر الذى هو أحد عناصر الصناعة الدرامية الآن .

(٣) هذا شبيه بما هو معلوم عند المسيحيين من عادة الاعتراف أو عقيدة الاعتراف امام قس عند الاحساس بدنو الاجل لاجل الرغبة في التوبة . وفكرة صكوك الغفران معلومة منذ العصور الوسطى وعلي ايام الاقطاعيات الاوربية وسيطرة رجال الدين على هذه الاقطاعيات وتفشى ظاهرة صكوك الغفران مقابل تنازل الانسان عن ممتلكاته المادية للكنيسة طمعا في دخول جنات الرب ولا ادري ما اذا كان لهذا علاقة بأبى العلاء وفكرته عن صكوك الغفران على ان لذلك مثيلا في الاسلام سنورده في مكانه وان كان معنويا .

(٤) المصدر نفسه ص ١٢٨ .

وهكذا ينمو هذا الحدث والصراع يدور في داخل بطله ابن القارح صراعا داخليا انتجه فعل من يتلمس التوبة لديهم من آل البيت أو الملائكة فيمتد الحديث حتى يصل ذروته بموقفه بين يدى فاطمة الزهراء وهنا فقط يكون الانفراج في أزمة ابن القارح .

فطفت على العترة – آل البيت – فقلت : إني كنت في الدار الذاهبة إذا كتبت كتابا وفرغت منه قلت في آخره : وصلى الله على سيدنا محمد خاتم النبيين . وعلى عترته الطيبين وهذه حرمة لى ووسيلة .

فقالوا مانصنع بك ؟ فقلت : إن مولاتنا فاطمة عليها السلام قد دخلت مذ دهر ، وانها تخرج في كل حين مقدار أربع وعشرين ساعة من الدنيا الفانية ، فتسلم على أبيها وهو قائم لشهادة القضاء ثم تعود الى مستقرها من الجنان . فإذا هي خرجت كالعادة فاسألوا في أمرى بأجمعكم فلعلها تسأل أباها ﷺ فيّ .

فلما حان خروجها ونادى الهاتف : أن غضوا أبصاركم يأهل الموقف حتى تعبر فاطمة بنت محمد ﷺ [1] .

فكرة الجماعة :

" فقالت تلك الجماعة التي سألتُ لمولاتنا فاطمة – هذا ولى من أوليائنا – ، قد صحت توبته لا ريب أنه من أهل الجنة ، وقد ترسّل بنا إليك ، صلى الله عليك – في أن يراح من أهوال الموقف ويصير الى الجنة فيتعجل الفوز [2] إلي هنا ونأتى إلى ذروة الحدث الدرامى . لأن الذروة تعقبها الإنفراجة لذلك نجد المعرى سواء كان ذلك بقصد منه أم دون فهم لطبيعة الكتابة الدرامية يصوغ الإنفراج في الحدث على الوجه التالي دون خروج عن الفكرة أو الموضوع الذى تأسس عليه هذا الحدث – فكرة الغفران – يقول ابن القارح في اطار سرده لقصة دخوله الجنة وقبول توبته وشفاعة فاطمة ومقابلته للرسول وشفاعته فيه .

---

(١) المصدر السابق ص ١٢٩ .

(٢) من حديث ابن القارح – رسالة الغفران نص مسرحي – ص ١٢٩ .

" فقالت لأخيها إبراهيم صلى الله عليه : دونك رجل فتعلقت بركابه وتخللنا الناس وقد عظم الزحام ، حتى وقفت عند محمد ﷺ ، فقال بعد أن عرف أمري : حتى ينظر في عمله فسأل عن عملي فوجد في الديوان الأعظم وقد ختم بالتوبة . فشفع لي ، فأذن لي بالدخول " .

ولكن المعرى لم يشأ أن يترك الحدث ينتهى فيريح المسافر (ابن القارح) ويريحنا إذ يصنع نوعا من التوتر الذي يلجأ إليه أعظم كتاب الدراما المعاصرة كعنصر من عناصر الدراما ." فلما صرت إلى باب الجنة ، قال لي رضوان : هل معك من جواز ؟ فقلت : لا فقال لا سبيل لك إلى الدخول إلا به ، فعييت بالأمر ... "[1] .

ولكن المعرى بعد أن وتّرنا ووتّر بطل أحداثه في هذا الحدث ، شوقنا إلى نهاية الحدث .

" والتفت إبراهيم صلى الله عليه فرآني وقد تخلفت عنه ، فرجع إليّ فجذبني جذبة نقلني بها إلى الجنة[2] .

على أن المعرى لم يكتف بهذا الحدث وما تفرع منه كفكرة (صك الغفران) أو التوبة لاثبات فكرة الغفران وتثبيتها كموضوع رئيسى ولكنه نثره في عدة مواضع أخرى في نصه الأدبى ، ومنها تصويره لمشهد في الجنة جمع بين ابن القارح ومعبد ومسج وابن سريج والموصليين .

---

(١) المصدر نفسه ص ١٣٤ – ١٣٥ .
يمكن الرجوع الي صحيح البخارى حيث بثت أحاديث الشفاعة (جزء ١١ ص ٢١ – ٢٢ ، جزء ١٨ ص ١٨٢ – ١٨٣ ، ص ١٧٩ ، ص ١٥٠ ، ص ١٦٠ ط الشعب .
يقول الحديث : " لكل نبى دعوة قد دعا بها فاستجيب ، فجعلت دعوتى شفاعة لامتى يوم القيامة "
(انظر البخارى – كتاب الدعوات – جـ : ١٥ ص ٨٣ – ط الشعب)
يقول الحديث " ما فيكم من أحد ، مامن نفس منفوسة إلا كتب مكانها من الجنة والنار والا قد كتب شقية أو سعيدة فقال رجل يارسول الله أفلا نتكل على كتابنا وندع العمل فمن كان منا من أهل السعادة فسيصير الى عمل السعادة ، وأما من كان منا من أهل الشقاوة فسيصير الى عمل اهل الشقاوة ، ثم قرأ فأما من اعطى واتقى " .

(٢) تقول الآية ﴿ وتلك الجنة التى اورثتموها بما كنتم تعملون ﴾

ابن القارح لغلمانه :

" على بمن في الجنة من المغنين والمغنيات ممن كان في الدار العاجلة فقضيت له التوبة " .

تحضر جماعة كثيرة من رجال ونساء فيهم الغريض ومعبد وابن سريج ، ثم يحضر إبراهيم الموصلى وابنه اسحق " احد المدعوين " :

وقد رأى أسراب قيان حضرن ، مثل بصبص ودنانير وعنان :

من العجب ان الجرادتين في اقصى الجنة . وبعد حضور الجرادتين :

ابن القارح : بعد أن يحييهما ببشاشة .

كيف خلصتما إلى دار الرحمة ، بعد ما خبطتما في الضلال .

الجرادتين : قدرت لنا التوبة ، ومتنا على دين الأنبياء المرسلين (١) ويذكر الشيخ أبياتا تنسب إلى الخليل بن أحمد وهو معهم بالحضرة (٢) وغفران الله لحمدونة الحلبية " وأكلت من مغزلى فصبرنى ذلك إلى ما ترى " (٣) هذا الى جانب ما فى ذلك من فكرة تقديس العمل اليدوى واحترامه وأنه يوجب المغفرة – وهو مالم نستدل عليه في الآثار الدينية – فالمغفرة ليست بالاعمال كما تؤكد الأحاديث إنما غاية أعمال الدنيا الصالحة هى نوال الدرجات في الجنة ولكنها ليست سببا في دخول الجنة ولكن السبب هو الرحمة فقط .

يقول الحديث (٤) " سددوا وقاربوا وابشروا واعلموا أن أحدا منكم لن ينجو بعمله قالوا ولا أنت يارسول الله قال ولا أنا إلا أن يتغمدنى الله برحمته " .

وقال رسول الله ﷺ :

" لا يدخل أحد منكم الجنة عمله ولا يجيره من النار ولا أنا إلا بتوحيد الله تعالي " وعن أبى هريرة قال " قال رسول الله " ﷺ: أهل الجنة إذا دخلوها نزلوا فيها بفضل

---

(١) المصدر نفسه والصفحة .

(٢) المصدر نفسه ص ١٣٧ .

(٣) المصدر نفسه ص ١٤٣ .

(٤) عن ابى نعيم من حديث ابن الزبير عن جابر قال سمعت رسول الله نقلا عن ابن قيم الجوزية حادى الارواح الى بلاد الافراح ص ٤٤ .

أعمالهم ودخول الجنة برحمته واقتسام المنازل والدرجات بالأعمال [١] .

وعلى كل حال فقد أدرك المعرى ذلك ودل على فهمه لموجبات دخول الجنة في الدين الإسلامي لذلك قال على لسان (حمدونة) : " فصيرني إلى ما ترى " أى أن العمل وضعها في هذه المنزلة من الجنة .

وكذلك كان شأن (توفيق السوداء) عاملة دار الكتب ببغداد .

فكرة الغفران في المعتقد الديني الوثني والواحدى

أ – فكرة الغفران عند الفراعنة :

كان الفراعنة يعتقدون بأن أول الإختبارات الاستغفارية التى تنقى النفس من خطاياها هو التطهير بالماء ، ويقول موراى ان العماد يقود الكاهن الأكبر طالب الغفران متبوعا بموكب من المؤمنين إلى حمام موجود بجوار المعبد ، وهناك يغطس طالب الغفران المذكور في حوض مخصص لهذا الغرض ثم يصلى الكاهن صلاة خاصة ، ثم يسكب الماء على جسم طالب الغفران وبعد ذلك يعودون به إلى المعبد حيث يسجد إلى صورة إيزيس ، ثم يتلقون بعد ذلك الأسرار فائقة الوصف [٢] .

" مغفور لكم خطايكم يابنائى ... فأنتم إذ ضحيتم بالمذنبين فإنما كفرتم عن ذنوب سواهم من الناس " [٣] .

ب – فكرة الغفران عند اليونان الاغارقة :

يقول افلاطون " تلك هى طبيعة العالم الآخر ، فلا يكاد الموتى يصلون إلى حيث تحملهم شياطينهم وحدانا حتى يقضى في أمرهم بادىء ذى بدء إن كانوا انفقوا الحياة في الخير والتقوى أولا ، فمن ظهر منهم أن حياته لم تكن إلا إلى الخير ولا إلى

---

(١) المصدر نفسه ص ٥٦ – ٥٧ .

" فان الرجل منكم ليعمل ، حتى ما يكون بينه وبين الجنة الا ذراع فسيبق عليه كتابه بعمل أهل النار ويعمل حتى ما يكون بينه وبين النار الا ذراع ، فسيبق عليه الكتاب ، فيعمل بعمل أهل الجنة " (عن الحسن بن ربيع حدثه ابو الاحوص عن الاعمش عن زيد بن وهب قال عبد الله حدثنا رسول الله ﷺ (البخارى جـ ١٣٥ – ط الشعب) .

(٢) عن إبراهيم صبري معوض – مارمرقس ص ١٤ ط – قاصد خير .

(٣) من حوار رع مع الشعب المصري – عن سليمان مظهر – أساطير من الشرق والغرب – كتاب الشعب .

الشر ، فإنهم يذهبون إلى نهر أشيون ، ويركبون ما يصادفونه من وسائل النقل ، فيحملون فيها إلى البحيرة حيث يقومن ويطهرون من أوزارهم ويعانون جزاء ما اساءوا به للناس من اخطاء ، ثم يغتفر لهم وينالون جزاء وفاقا لما قدمت ايديهم من خير [١] .

وهذا نفسه ما نجده تقريبا عند المسيحية كما صورها خيال (دانتى) في الجحيم والمطهر وأن اختلف التفاصيل هنا أو هناك إلا أن الفكرة هي نفسها تقريبا ولقد اقتيد دانتى نفسه بعد عودته من منفاه في موكب الغفران في شوارع المدينة وأخيرا سنحت الفرصة سنة ٣١٥ لعودة دانتى إلى وطنه ، عندما وافقت حكومة فلورنسا على ارجاع بعض المنفيين إليها وقد كتب أحد أصدقاء دانتى إليه بذلك ولكن على شرط ان يعترف بأنه مخطيء ويدفع غرامة مالية .

ويطلب الغفران في حفل رسمى ، حيث يسير النادمون في موكب علني وهم حفاة الاقدام إلى كنيسة سان جيوفانى [٢] وفكرة السير حفاة في رحلة التوبة نجدها عند المسلمين ، وكانت رحلة التوبة دائما إلي مكة [٣] .

ج – <u>فكرة الغفران في المعتقد اليهودى</u> :

كانت الديانة الاسرائيلية تجهل الآخرة والحياة بعد الموت تماما – شأنها في ذلك شأن ديانة اخناتون – إذ لم يرد في أي موضع من التوراة ذكر لإمكان الحياة بعد الموت ، وهو أمر يزيد غرابة إذا ما علمنا ان الايمان بالآخرة يمكن أن يتفق تماما مع عقيدة التوحيد [٤] كانوا يعتقدون في أن الفرد " إنما يعيش حياته هذه ، وعندما يموت ويأتى الي قبره بعد عمر طويل مديد خصيب فانما هى النهاية [٥].

وانتفاء حياة أخروية في المعتقد اليهودى الاسرائيلى يعنى أن كل ما يتعلق بمعتقد الحياة والبعث والحساب والعقاب والغفران غير قائم أصلا ، لانتفاء الفكرة

---

(١) فيدون (خلود الروح) من كتاب محاورات افلاطون – ترجمة الدكتور زكى نجيب محمود ط – النهضة المصرية ص ٢٩٣ .

(٢) الدكتور حسن عثمان – مقدمة الجحيم الكوميديا الالهية لدانتى – دار المعارف ص ٣٠ .

(٣) يمكن الرجوع الي الدكتور محمد هدارة – الشعر في القرن الثاني الهجري – دار المعارف .

(٤) عن محمد بيومي مهران – النبوة والانبياء عند بني اسرائيل .

(٥) المصدر نفسه ص ١٠٤ .

الرئيسية أو المعتقد الرئيسى الذى تتفرع عنه هذه المعتقدات أو الأفكار الدينية وهذا مخالف لما ذكره حسن عثمان في مقدمة جحيم دانتى عن المعتقد اليهودى في الحياة الأخرة .

ألا أن هناك نصين في العهد القديم يعبران بوضوح عن الايمان بحياة اخرى وان كلا النصين إنما يرجع إلى فترة متأخرة جدا - ربما إلى القرنين الثالث والثاني قبل الميلاد - وليس لواحد منهما أى تأثير على العقيدة في العهد القديم [١] .

النص الأول - من جزء ملحق بسفر أشيعياء

تحيا أمواتك ، تقوم الجثث ، استيقظوا ترنموا ياسكان التراب ، لأن ظلك ظل أعشاب والأرض تسقط الأخيلــة . وواضح أن ذلك خاص بعقيــدة اشعياء ومن شايعه فقط .

النص الثاني - من سفر دانيال

وكثيرون من الراقدين في تراب الارض يستيقظون هؤلاء إلى الحياة الأبدية وهؤلاء إلى العار إلى الازدراء الأبدى [٢] وهذا متعلق كما نرى بعقيدة دانيال ومن شايعه فقط ولربما جاء تفكيرهم في البعث بعد نفيهم على يد (نبوخذ نصر) ملك بابل وأسرهم وتيههم ثم عودتهم الى فلسطين مرة أخرى لأن عدم ايمــان اليهود بعقيــدة (الحياة الاخرة) بيّن الوضوح ففى (سفر الجامعة ٩ : ١٠) نجـد ذلك : " كل ماتجده يدك لتفعله فافعله بقوتك ، لأنه ليس من عمل ولا اختراع ولا معرفة ولا حكمة في الهاوية التى أنت ذاهب إليها [٣] .

د - فكرة الغفران في المعتقد المسيحى (على تباين المذاهب)

قال لوثر للبابا [٤] " هذا الذى تدعوه غفرانا للخطايا ليس سوى حبر على ورق لن يلبث أن يبلى إنه وأمثاله لا يعدو أن يكون غير ذلك ... فليس غير الله غافر الذنوب " .

---

(١) سفر الجامعة ٩ : ١٠ - العهد القديم .
(٢) المصدر نفسه .
(٣) المصدر نفسه .
(٤) جحيم دانتى - النشيد ٢٧ البيت ١١٨ ترجمة الدكتور حسن عثمان ص ٣٥٤ .

فكرة الغفران في جحيم دانتي

" لأنه لا يمكن غفران ذنوب من لا يندم ، لأن الجمع بين التوبة واردة الشر ، للتعارض الذى لا يبيح ذلك " لم تكن أعمال جويد أعمال أسد بل ثعلب (٧٣) وأراد التوبة عندما تقدم في السن (٧٩) " .

فكرة الغفران في المعتقد الإسلامي

﴿ وسارعوا إلى مغفرة من ربكم وجنة عرضها السموات والأرض أعدت للمتقين الذين ينفقون في السراء والضراء والكاظمين الغيظ والعافين عن الناس ، والله يحب المحسنين * الذين إذا فعلوا فاحشة أو ظلموا أنفسهم ذكروا الله واستغفروا لذنوبهم ومن يغفر الذنوب الا الله ، ولم يصروا على مافعلوا وهم يعلمون * أولئك جزاءهم مغفرة من ربهم وجنات تجرى من تحتها الأنهار خالدين فيها ونعم أجر العاملين[1] قال رب إني ظلمت نفسي فاغفر لي فغفر له إنه هو الغفور الرحيم ﴾ .

والقرآن مليء بآيات الغفران ، حتى اننا نستطيع القول : إن فكرة الغفران ظاهرة في الدين الإسلامى كما لم تظهر في غيره . وربما كانت هذه الآيات تمثل خير تمثيل لفكرة الغفران .

ولقد اوضحت فيما سبق أن فكــرة الغفران مطلب يطلبــه الضعيف الخائف من قــوى قادر فــوق الجميع ، وهــذا ما توضحـــه الآيـات **﴿ مغفرة من ربك ﴾** **﴿ أعدت للمتقين ﴾** على أن " المتقين " مع كونهم ضعفاء إلى الله إلا أنهم أقوياء بالقياس إلى غيرهم فإن **﴿ الذين ينفقون في السراء والضراء ﴾** وهم أول المغفور لهم من المتقين أقوياء بأموالهم وكرمهم في آن . وإن **﴿ الكاظمين الغيظ ﴾** اقوياء كذلك بالصبر وشدة التحمل مع الغيظ .

وكذلك **﴿ العافين عن الناس ﴾** فهم أكثر قوة من غيرهم ومع ذلك لا يستخدمون القوة مع الغير .

---

(١) القرآن – سورة القصص آية ١٦ – الآية الأولى من ١٣٣ أيضاً سورة آل عمران ، الآية ١٣٦ .

أما ﴿ الذين اذا فعلوا فاحشة أو ظلموا أنفسهم ذكروا الله واستغفروا لذنوبهم ﴾﴿ ولم يصروا علي ما فعلوا ﴾ فهم ضعفاء أكثر من غيرهم ولكنهم لا يعدمون القوة أيضا إذ انهم " يعلمون " فهم أقوياء بعلمهم لموطن ضعفهم ، الذى بسببه كانت خطيئتهم ﴿ فعلوا فاحشة أو ظلموا أنفسهم ﴾ .

فالغفران – على هذا – الزم عند القوة اجتمعت لجبار مع ضعف استغرق ضعيفا .

" وفكرة الغفران مبثوثة أيضا في الحديث النبوى : لو لم تذنبوا لأتى الله بقوم يذنبون كى يغفر له [1] " " وأنا شافع وأول مشفع يوم القيامة ولا فخر [2] " .

ويروى عن جابر ان الرسول ﷺ قال : إن الله ليرفع الدرجة للعبد الصالح في الجنة فيقول يارب أنىّ لى هذا ؟ فيقول باستغفار ولدك لك [3] .

وهكذا ترى : أن الغفران والتوبة والمغفرة والعفو والصفح والمسامحة كلها ذات دلالة واحدة [4] .

وفكرة الغفران ماثلة في وقوف عرفه (حيث يذكر المرء جميع من يحبهم حتى يغفر لهم) [5] .

وطائفة المرجئة الإسلامية يرون المغفرة تعم كل ذنب ما عدا الشرك (ومادون الشرك مغفور) [6] .

وهكذا نرى أن فكرة الغفران ليست منفصلة عن الدين ، بل هى إحدى أفكاره

---

(١) عن الامام أحمد ، مسند إلي سماع أبي هريرة عن النبى ﷺ عن ابن القيم – حادى الأراوح ص ٨٦ .

(٢) حديث نبوى – رواه الترمذى من حديث ابن عباس – عن صاحب حادى الارواح ص ٧١ البخارى جـ ١٨ ص ١٨٠ .

(٣) المصدر السابق ٢٥٣ .

(٤) ﴿ أفلا يتوبون إلى الله ويستغفرونه ﴾ (المائدة) – ﴿ واعف عنا واغفر لنا وارحمنا ﴾ (البقرة ٢٨٦) .
﴿ فتلقّى آدم من ربه كلمات فتاب عليه إنه هو التواب الرحيم ﴾ (البقرة ٣٧) .
﴿ استغفر لهم أولا تستغفر لهم إن تستغفر لهم سبعين مرة فلن يغفر الله لهم ﴾ (التوبة ٨٠) .
﴿ قال رب اغفر لى ولأخى وادخلنا في رحمتك وأنت أرحم الراحمين ﴾ (الاعراف ١٥١) .
وهذا فيما نرى يدلل على توحد المعني في ألفاظ التوبة والعفو والصفح والمغفرة والغفران .
وفى الحديث " والذى نفسى بيده إنى أرجو أن تكونوا ربع أهل الجنة فكبرنا ، فقال : أرجو أن تكونوا ثلث أهل الجنة فكبرنا ، فقال : أرجو أن تكونوا نصف أهل الجنة ... " .
(عن ابى سعيد الخدرى عن النبى ص البخارى جـ ٨ ط الشعب ص ١٦٨) .

(٥) الدكتور عبد الرحمن بدوى – شخصيات قلقة في الإسلام – القاهرة دار النهضة العربية .

(٦) انظر الشهر ستانى ، الملل والنحل ص ١٢٦ .

الأساسية [١] لئن كان المعرى قد تناولها في عمله الأدبى الفذ (رسالة الغفران) فقد سبقه إلي تناولها كتّاب الإغريق ، وغيرهم ، وتناولها بعده كثير من الكتّاب ، حين تعرضوا لفكرة العالم الآخر أخصهم " دانتى " " الليجيرى " – صاحب الكوميديا الالهية – بعده ملتن الإنجليزى – في فردوسه المفقود ، " مور " – في يوتوبيا – .

ولسوف يتعرض لهذه الفكرة – فكرة الثواب والعقاب – والمغفرة بعد هؤلاء الكثير والكثير من الأدباء ذلك لأن الفكرة متعلقة بمعتقد دينى متوحد عند البشر من أى جنسٍ وصنف وفى أى عصر .

وهذا لا يقلل من شأن الفكرة مطلقا ، طالما أن زوايا تناولها مبتكرة ، ومتغيرة من بيئة إلى أخرى ، ومن كاتب الى آخر .

ولأن المجهول دائما متخيل ومتصور ، لذلك نجد الفروق ماثلة في طرق التصور .

ولكن الهيكل العام للفكرة متوحد عند أمم أخرى .

ورسالة الغفران مليئة كما قلت بالأفكار الفرعية ، التى ولدتها ثقافة المعرى العميقة ومنطقيته وقوة خياله ، فهى التى دعته إلى توليد الأفكار ، وتمكنه التقنى هو الذي ربط هذه الأفكار المنطقية تلقائيا بالفكرة الأم .

ولأن المعرى كانت اهتماماته فلسفية واجتماعية ، أملي عليه الأولى طول تأمله مع وحدته وأملي الثانية رفضه للظلم الفاشى في مجتمعه ، وصراع المذاهب والملل ، بما يصرف الناس عن أسباب القهر الاجتماعى ، وتصرف الصراع إلى دروب فرعيـــة ، فكرية بعيدة كل البعد عن ميدان الحرب والصراع الحقيقى ، وهو مقاومة الظلم والقهر والاستغلال .

يقول الدكتور لويس عوض :" اهتمامات الرجل الأولى كانت اهتمامات فلسفية تتصل بالعقائد التى دارت رحاها ليس فقط في بلاده ولكن في صميم بلدته ، وعلي بعد أميال معدودة منه " [٢] .

غير أنى لا أوافق الدكتور لويس عوض على ذلك موافقة تامة .

---

(١) كما أنه جاء في الآية ﴿ الله يغفر إلا أن يشرك به ويغفر مادون ذلك لمن يشاء ﴾ .

(٢) د . لويس عوض ، على هامش الغفران ، سبق ذكره .

فإن للمعرى اهتمامات أساسية أولية بالمجتمع ، فما من مؤلف له إلا ويمس الناس والمجتمع ، حتى علم الغفران برغم ميتافيزيقيته هو علم دنيوى حياتى متقنع خشية بطش السلطان .

<u>وفكرة الغفران ماثلة في شعر المعرى ، فقد تمثله في أبيات كثيرة من لزومياته</u> :

استغفر الله في أمنى وأوجالى	**من غفلتي وتوالى سوء اهمالى**
يارب هل أنا بالغفران في طعنى	**مزود ان قلبى منك مزءود**
إن ختم الله بغفر	**فكل ما لاقيته سهل**
أما الحياة فلا أرجو نوافلها	**لكننى لالهى خائف راج**
وسرت عمرى الى قبرى على مهل	**وقد دنوت فحق الخوف والهلع**
ليفعل الدهر مايهم به	**إن ظنونى بخالقى حسنة**
لا تياس النفس من فضله	**ولو أقامت في النار ألف سنة**
لم لا أومل رحمة من قادر	**والسول يطلب في السحاب الأسول**
وما أنا يائس من عفو ربى	**على ما كان من عمد وسهو**
أخاف من الله العقوبة أجلا	**وأزعم أن الأمر في يد واحد**
غفران ربك قل ما فعل الفتى	**ما ليس محوجه إلى استغفار**

والغفران مرتبط بالخوف من العقاب والأمل في المثوبة ، فلا مغفرة إلا بمشيئة قوية وإرادة رحيمة لطلب خائف راغب في عفو ومثوبة ومغفرة .

<u>فكرة صكوك الغفران في رسالة الغفران</u> :

أما فكرة صكوك الغفران التى أشارت إليها الرسالة " فسقط مني الكتاب الذي فيه ذكر التوبة "[1] .

فهي وإن كانت موجودة في العرف الديني المسيحي – كما أسلفنا – إلا أن لها في الإسلام أصولا قال رسول الله ﷺ : " لا يدخل الجنة أحد إلا بجواز : **بسم الله الرحمن الرحيم** ، هذا كتاب من الله لفلان بن فلان ادخلوه جنة عالية

---

(١) رسالة الغفران – تحقيق الدكتورة بنت الشاطىء ، نفسه ، ص ١٢٦.

قطوفها دانية [١] " يعطى المؤمن جوازا علي الصراط بسم الله الرحمن الرحيم : هذا كتاب من العزيز الحكيم لفلان بن فلان ادخلوه جنه عالية قطوفها دانية [٢] .

وفى التنزيل : ﴿ **إن كتاب الابرار لفى عليين ، وما ادراك ما عليون ، كتاب مرقوم يشهده المقربون** ﴾ .

يقول ابن قيم الجوزية :(وخص تعالي كتاب الأبرار بأنه يكتب ويوقع بمشهد المقربين من الملائكة والنبيين وسادات المؤمنين) [٣] .

غير أن الصك هنا ليس صكا ماديا كما كان الحال في عصور المسيحية ومحاكم التفتيش بل معنوى .

وهانحن اولاء نرى أن فكرة الحساب أو الثواب أو العقاب أو التوبة أو الغفران أو صك أو كتاب التوبة كلها افكار دينية في أصولها .

ولقد دأب الأدب على الاعتداء على حدود التاريخ في الغالب أو الاهتداء به في القليل لصياغة مواد فكرية أو موضوعات ذات طبيعة فيها جدة وغرباة وكذلك فعل مع الدين . وماذا فعل المعرى غير الذى يفعله كل أديب وفنان ؟

لقد اعاد توظيف موضوعات مطروقة ولكن بأسلوب فيه جدة وابتكار فيه ابداع ، فلئن كانت (ضفادع - ارستو فانيس) تتحدث عن العالم الآخر ، ورسالة الغفران تتحدث عن العالم الآخر ، إلا أن الأسلوب مختلف تماما ، ذلك لأن ذات المتناول مختلفة ، وزمانه يختلف ، وبيئته وثقافته مختلفتان ومصالح ثقافته وتتشابك معارفه ، وينعكس هذا التشابك والتعقيد على عمله الأدبى فتري (رسالة الغفران) فيها من التشابك والتعقيد الثقافى ، بالقدر الذى يعكس ذات صاحبها عمقا ، واستيعابا لتاريخ ومعارف لم تكن لصاحب الضفادع . يقول شوقى ضيف " فقد عقد لغة نثره تعقيدا لم يقع في وهم أحد لامن سابقيه ولامن معاصريه حتى لتتحول جوانب من أعماله إلى

---

(١) عن قول الطبراني في معجمه ، حدثه اسحاق بن إبراهيم الديرى عن عبد الرازق بن سفيان الثورى عن عبد الرحمن بن زياد بن أنعم بن عطاء بن يسار عن سلمان الفارسى قال : قال رسول الله ... ابن القيم - حادى الأرواح في توقيع الجنة ومنشورها - المصدر نفسه ص ٤٨ .

(٢) المصدر نفسه - عن سليمان بن حمزة الحاكم - متواترا على لسان ثلاثة عشر رجلا - بعده .

(٣) المصدر نفسه ص ٤٦ .

ما يشبه الألغاز والأحاجى [١] على ان استيعاب الفنان أو الأديب اطلاق للاحكام .

في حين أن التشابه قد يكون في عنصر واحد أو أكثر وليكن في الفكرة .

والأفكار كما يقول الجاحظ (على قارعة الطريق) والخطأ كل الخطأ في أن نجعل أو نحاول ان نجعل من قصة مصدرا لقصة أخري مهما وصلت درجة التشابه لأنه لابد وأن تكون هناك درجات اختلاف كثيرة .

فالكاتب عند تعرضه لفكرة مهما كان مصدرها يكون ناجحا ومبدعا حين يقنعنى في أسلوب ممتع بأن هذه الفكرة لا تصلح إلا أن تكون في مكانهـا الذى اختاره لها لبا وجوهرا لعمله هو هذا بالتحديد .

ففكرة الغفران عند المعرى غيرها ولا شك عند ارسطو فانيس وعند دانتى .

كما أنه لا مزية لمفردات الكلمات ولكن المزية في طريقة النظم كما وضح عبد القاهر [٢] .

يقول برجسون والواقع أن قوام فن الكاتب هو أن ينسينا أنه يستعمل ألفاظا[٣] فكـذلك لا مزيــة لفكـرة مالم تتشابك في نسيج من الأفكار المختلفـة في ذات العمل [٤] .

لذلك فلا معنى لما يقال عن هذا العمل شبيه بذاك العمل .

فلئن كانت (توابع وزوابع) ابن شـهيد تجعل منه بطلا يلتقى بالادباء في الجنة والنار ، فهذا لا يدل على التشابه بحال للاسباب التى ذكرتها مجتمعة ، فابطل في توابع (ابن شـهيد) هو ابن شهيد نفسه ، اما مكان الحوادث فهو مكان خرافى لا وجود له في عالمنا (وادى الجن) ولقد استفاض الباحثون في دراسة ما ذكر في التراث الشعبى (الميثولوجى) [٥] عما سمى بـ (وادى عبقر) ذلك الوداى الذى تظهر فيه شياطين الشعراء ولم يصل أحد بالقطع الى مكان حقيقى بهذا لاسم ، حتى ان احدهم قد وصل الى ان فكرة آلهة الشعر عند الاغريق يقابلها شياطين الشعراء

---

(١) الدكتور شوقى ضيف – الفن ومذاهبة في النثر (القاهرة دار المعارف بمصر) ص ٢٩١ .

(٢) راجع : لعبد القاهر الجرجانى .دلائل الاعجاز

(٣) برجسون – الطاقة الروحية – ترجمة سامى الدروبى (دمشق دار الفكر) ص ٣٥ .

(٤) راجع فكرة عمود المعانى عند ضياء الدين بن الأثير

(٥) راجع كتاب العبقرية والجنون – القاهرة ط الاخبار ، راجع د .عبد الرزاق حميدة ، نفسه شياطين الشعراء .

عند العرب في حين أن مكان الاحداث في رسالة الغفران هو العالم الاخر . وهذا داخل في عقيدة المؤمن من أى دين أو ملة وفى وجدان البشرية البدائية والمتحضرة سالفها واتيها .

ومبدأ اطلاق القول بتشابه مكان أحداث (توابع ابن شهيد) الخرافى مع مكان أحداث (رسالة الغفران) الدينى ليس فيه نوع من الخلط فقط ، ولكن فيه من الجنوح الكثير عن العقيدة الدينية ويصبح لاحق للقائل به فى أن يتهم المعرى بتشوش العقيدة والدس عليها ، لأن الخلط في ذلك هو التشويش بعينه على العقيدة الدينية على اختلافها من أمة لأخرى .

نخرج من ذلك إلى أن الفكرة في (رسالة الغفران) بعيدة عن فكرة (التوابع والزوابع) ولئن كانت سابقة عليها (فضفادع أرستوفانيس) سابقـــــة على فكـرة (رسالة الغفران) وهما اقرب الى وحدة الفكرة وهذا مخالف تماما لما رتب الاستاذ مصطفى الشعكة من أن مصادر رسالة الغفران هى توابع ابن شهيد التى استوردت فكرتها من بديع الزمان .

ولأنـــه " لا غـرض لايقـاع الكلام " " إلا أن يمثل ايقـاع الفكر " كمـا يقـول برجسون [١] فإن ايقاع الدكتور الشعكة و أسلوبه و كلامه يمثل ايقاع فكرته القاضية بأن تأثر أبى العلاء في رسالته بكثير من عناصر رسالة التوابع والزوابع أمر واضح لا يحتاج لتنبيه إلى كثير من الجهد [٢] وهو إيصالا لإيقاع فكرته السابقة يمد حبل التعقب إلى منتهاه . فيقول :" وهكذا يكون النسب الأدبى القصصى موصولا عند كتاب القصة من أدبائنا ببديع الزمان مثنيا بأبى عامر بن شهيد مثلثا بأبى العلاء المعرى [٣] .

---

(١) الطاقة الروحية ترجمة الدكتور سامى الدروبى (دمشق دار الفكر) ص ٣٦ .
(٢) الادب في موكب الحضارة الإسلامية (القاهرة مكتبة الانجلو) ص ٧١٥ .
(٣) المصدر السابق .

- والاستاذ الدكتور كما هو واضح يجعل مقامة بديع الزمان المعروفة (بالمقامة الابليسية) مصدرا لتوابع ابن شهيد التى كانت – كما يرى – مصدرا لرسالة الغفران . قد يكون بين المقامة الابليسية وتوابع ابن شهيد صلة رحم فكرى ، ولكن فكرة رسالة الغفران لم تتأسس على وادى شياطين يلتقى فيه بطل المقامة بشيطان شعر ولا كانت مؤسسة على بطل يذهب إلى مكان خرافة ولكنها تأسست على فكرة الحساب والمثوبة بالجنة والنار مع مزجها أو إبدالها بفكرة الموازنة بين شاعر وشاعر وأديب وآخر والحكم الواحد أو على واحد في قالب بخلط الوهم بالحقيقة وهذه وسيلة الفن المبدع ، فيه من (المرح والفكاهة والجدل والتناقض والكوميديا والخيال قبل كل شيء) على حد تعبير الدكتورة انجيل بطرس [١] .
- كما أن دوافع المعرى غير دوافع ابن شهيد . ولا شك أن دوافع الإصدار الأدبى والفنى هامة للغاية لفهم النص الأدبى أو العمل الفنى موضوع البحث العلمى . ولقد استعرض الشكعة دوافع المعرى ، ومع ذلك حكم بتشابه العناصر بوحدة القصة عندهما استيقاء من صاحب المقامات الأول .
- وكان الكاتبان قد اتفقا [٢] ولقد زاد على ذلك أن جعل بينهما (وحدة اتفاق فالموضوع واحد والعناصر واحدة والشخصيات واحدة). كيف مع أن ذات هذا نقيضه لذات ذلك ودوافعهما متناقضة ومن ثم فنتاج كل منهما مختلف ولا شك . يقول : كما يقسوا ابن شهيد علي حاسديه من أدباء زمانه ، فإن أبا العلاء يقسو أيضا على بعض الشعراء والرجاز ورجال اللغة [٣] .
- فكيف يتفقان ودافع ابن شهيد (الكيد لحساده) والتنفيث عن ضغينة ، بينما لم يكن أبو العلاء منتقصا من قبل ابن القارح ، ولا مؤاخذا من حيث لغته ولا علمه النحوي والصوفى ، ولا من حيث قوة شعره ونثره وخياله وابداعه . وحسبك سبعون مؤلفا وأربع حصرت له ، مع الأخذ في الإعتبار أن ابن شهيد يعترف

---

(١) راجع الدكتورة انجيل بطرس سمعان – مقدمة بوتوبيا – توماس مور (القاهرة دار المعارف) ص ٧٣ .

(٢) الأدب في موكب الحضارة (الانجلو المصرية) ص ٧١٥ .

(٣) المصدر السابق والصفحة .

بعجزه عن أن يكمل قصيدة فيكملها له شيطانه .

بينما المعرى لم يعترف أساسا بفكرة شياطين الشعراء كما هو واضح في تهكم (الخيتعور) على (المرزباني) عند الحديث في رسالة الغفران عن شعر الجن (ورسالة الشياطين) وقيمة الادب أو الفن في اختيارات مبدعها ومنشئها ، زاوية اختيارات الأديب أو الفنان - رؤيته - خصوصية رؤيته للموضع المتناول " رؤية الأديب للحياة وللإنسان " عامل مؤثر لا في اختيار الأديب لموضوع العمل الأدبى ومضمونه فحسب ، ولكنها أيضا عاملا حاسما في تحديد وفرض أدوات التعبير التى يعبر بها الأديب عن مضمون عمله الأدبى [١] .

واختيار المعري لموضوع عمله الأدبى [٢] وزوايا التصوير الفني تستند كلها الى أدوات مناسبة بدءا من حشد الشخوص من الأعلام البشرية والكونية والمكانية والزمانية إلى جملة المعارف البشرية اليقينية والمظنونة والموهومة وهو حشد يشكل تباينا واضحا وداخلا في صميم القدرة على التوحيد بين الجزئيات والعناصر المتفرقة والمشتتة ، كما أنه يشكل في رسالة الغفران نجاحا وتوفيقا شتات بينه وبين نجاح (التوابع والزوابع) " إن النجاح الذى يحققه عمل فنى معين يجب أن يعكس بطريقة ما تلك الصراعات الموجودة في العقل الباطنى لاعداد كبيرة من الناس " [٣] فهل تعكس (توابع ابن شهيد) غير صراعه مع حساده الذين غابوا كشخصيات فيها حياة على مسرح أحداثه ؟ في حين تعكس (رسالة الغفران) صراعات البشر صنف من الناس هم الأدباء والعلماء واللغويين والفلاسفة أى القوة البشرية القادرة علي التعبير عن البشر وصراعاتهم عن الوجدان البشرى وذلك كله من خلال وحدة موضوع ووحدة بطل ليس هو المعرى .

من هنا اكتسبت رسالة الغفران صفتها الدرامية في حين لم تخرج (التوابع والزوابع) عن الصفة الغنائية وهده كلها فروق بين الفكرة والتوظيف هنا وهناك وزوايا الإختيار وفروق الخبرة التى تغطى هذا الاختيار والدوافع وقبل هذا كله القدرة

---

(١) الدكتور عبد المحسن طه بدر - مقدمة كتابه نجيب محفوظ (القاهرة دار الثقافة الجديدة) .

(٢) الغفران . نفسه .

(٣) الدكتور طه محمود ، وسائل الاتصال الحديثة - عالم الفكر - المجلد الحادى عشر - سبتمبر ١٩٨٠م الكويت .

الخيالية والتخيلية .

" إن عملا أدبيا هو رسالة الغفران فيه الكثير من الفكر القائم على تفصيلات الحياة المتناقضة والمتصارعة " .

" ان العرض القائم علي عرض تفصيلات الحياة وجزئياتها لتركيب كل تتمثل فيه الوحدة التى تجمع الشتات هو الأساس الصالح لظهور هذا الشكل الدرامى "(١) .

<u>فكرة انقلاب المرأة عن شيء غير إنساني</u> :

هذا ولا يفوتنا الاشارة الى ان الغفران قد تشعب افكارها المتولدة عن فكرة الغفران في العالم الآخر ، لا يفوتنا أن نشير إلى فكرة شياطين الشعراء وفكرة الخيول الطائرة والنجب الطائرة وهى فكرة عابرة للأجيال والعصور والأجناس ووجدناها في الإلياذة وفي أساطير الشرق(٢) ، وفي الكوميديا الالهية وتوابع ابن شهيد .

وكذلك نجد فكرة دخول الحيوانات الجنة كما وجدناها من قبل عند الصابى (ابو اسحاق) في رسالته للقاضى ابن قريعة .

وكذلك نجد فكرة فريدة وهى فكرة انقلاب المرأة في رسالة الغفران عن " حية أو أوزة أو شجرة " فالمرأة عنده(٣) دائما متقلبة عن شيء ضار أو " غبى " أو عن شجرة على أحسن الأحوال .

إلا أن كل الأفكار الفرعية مرتبطة بفكرة الغفران والمثوبة في العالم الآخر .

---

(١) الدكتور عز الدين اسماعيل – قضايا الانسان في الادب المسرحى المعاصر / دراسة مقارنة (القاهرة دار الفكر العربى) ص ٤٨ .

(٢) سليمان مظهر ، أساطير الشرق (القاهرة دار الشعب) .

(٣) اقصد عند ابن القارح .

خلاصة الفصل

نخلص من هذا كله إلى أن الفكرة الأساسية في رسالة الغفران هى فكرة الغفران في العالم الآخر – بعد البعث – كما نخلص إلى أن المعرى قد خدم الدين خدمة جليلة إذ عرض لهذه الفكرة الدينية ، التى عرفتها البشرية ، منذ تطلعت إلى ما بعد الموت واستشفاف المجهول وكذلك بما اصطنعه من أسباب التخييل والايهام ، إذ سعى إلى التقريب بالتجسيد (لفكرة العالم الآخر والبعث والجنة والنار والغفران) عن طريق الأدب وأنه وصولا إلى تثبيت فكرته عن سعة رحمة الله وغفرانه أو تصوره عن العالم الآخر كما يرجو أن يكون ، مطابقا لما نادى به ابن رشد في مناهج الأدلة (١) حين قال " إنه إذا صرح بنفي الجسم عرضت في الشرع شكوك كثيرة مما يقال في المعاد أو غيره " .

١- وننتهى إلى أن المعرى بذلك إنما جسد مالا يتجسد فى واقعنا المادى جسده بالأدب عن طريق عناصره وأدواته التخيلية .

٢- كما ننتهى إلى أن الفكرة الأساسية لرسالة الغفران وهى فكرة العالم الأخروى بثوابه وعقابه لم تبارح ذهنه طوال استطراداته الكثيرة فهو يتفرع منها ولا يلبث يثوب إليها وأنه إنما توسل في رسمه .

لحدود الفكرة بالمعرفة البنيوية (٢) التي تستعمل الصور الخيالية من أجل التأثير في النفوس بتعبير سبينوزا – كما توسل بالمعرفة الطبيعية التى تدرك الحقائق ذاتها دون تخييل – المعرفـة اليقينيـة – وانه باستخدامـه للمعرفـة الطبيعيـة إنما كان يبغى الحق وأنـه باستخدامـه لجملة معارفه البنيوية كان يسعى إلى (الخير) بتقريب (الما وراء – الآخرة) إلي النفوس .

أى أنه وصولا إلى الحق استخدم العقل وما لا يعقل ووصولا إلي الخير استخدم عين الخيال والمظنونات والموهومات والمخيلات وجملة ما يقرب المعرفة غير اليقينية .

---

(١) ابن رشد مناهج الادلة في عقائد الملة – تحقيق الدكتور محمود قاسم – الانجلو . نفسه .

(٢) راجع سبينوزا . في المرجع نفسه .

كما ننتهي في هذا الفصل إلى أن الإبداع لا يكون في الأساليب وحدها ولكنه أيضا في تفريغ الأفكار من الفكرة (الأم) وربطها جميعا بعقدة أو حبكة بحيث يكون بين الأفكار الفرعية والفكرة الأم جدل يؤكد وحدتها مجتمعة وتناقضها منفصلة .

كما أننا ننتهي من ذلك إلى أن المعرى في تصويره لفكرة الحياة الأخرى إنما نحى إلى إبراز الصـــورة التي يرتجيها لنفســه وللآخرين أمثالــه ممن نالهم الحرمان في حياتهم وإن دافــع حياتهم كما أن دافــع المعرى إنما هــو التعويض عن حرمان طويل طويل .

ونختم بالتأكيد بقول برجسون على أن الخلود لا يمكن أن يبرهن عليه برهنة تجريبية لأن كل تجربة إنما تتناول مدة محدودة ولأن الدين حين يتحدث عن الخلود إنما يعتمد على الوحى المنزل [1] والمعرى رأى ذلك من قبل لذلك لجأ بوصـفه أديباً حين تعرض لهذه الفكرة الدينية الميتافيزيقية إلى الخيال والتخييل الشديد وتمكن من جعل اللامتناهى ممتزجا بالمتناهى – بلغة كارليل – وأعطانا إياها في شكل مرئى واحد مقبول وهو بذلك فعل ما يفعل أى أديب وفنان بحق إذ يتخطى الحدود ويتميز بقوة الإتصال وقدرته على أن يجعل الأفكار لدى المتلقى من لا حيث يسمع بأذنه ، بل من حيث ينظر بقلبه ويستعين بفكره ويعمل رويته ويراجع بعقله ويستنجد في الجملة فهمه كما يقول الجرجانى .

ولا شك أن المعرى قد جعل المتلقى لجملة ما أصدر في رسالته الغفرانية ينظر بقلبه ويستعين بفكره ويعمل رويته ويراجع بعقله في الجملة فهمه وصولا إلى المغزى العام والجانب العقلى والإنفعالى وجملة الآراء ووجهات النظر والعواطف التى تفصح عنها الشخصيات بأفعالها وأقوالها أو بالأقوال الخاصة بالآخرين أو المؤلف عنها وبالشكل الذى أراده لها مؤلفها .

---

(١) مرجع سبق ذكره .

ونخلص مما ذهبنا إليه في تحليلنا بوجود عموم وخصوص في الفكرة :

أما عموم الفكرة فهو أن الفكرة هى نتاج ممارسة موضوعية .

وأن أى شىء به فكرة هو نتاج الممارسة الموضوعية . فالحب كفكرة نتاج ممارسة موضوعية ، والعقاب والثواب كفكرة نتاج ممارسة موضوعية أيضا والغفران كفكرة هى نتاج ممارسة موضوعية ، كما أن الخطأ الذي يتكرر من فرد ، ومن جماعة إلى أخرى من جيل إلى جيل ومن إنسان إلى إنسان حتى يضحى جزءا من طبيعة الإنسانية مع الوضع في الإعتبار تغير بعض تفصيلاته من هنا أو هناك بحيث يصبح شكلا من أشكال الخطيئة ، يعد في النهاية نتاجا للممارسة الموضوعية الذاتية والاجتماعية .

ذلك لأن الأفكار نتائج والانطلاق يكون من الجزئيات والعناصر وصولا إلى الكل وذلك لا يتم إلا بالممارسات الموضوعية بشكل رأسى .

ومن حيث خصوصية الفكرة ان الفكرة فى رسالة الغفران على ضوء ما سبق متعلقة بمعتقد ديني متوحد عند البشر من أى جنس وصنف وعصر .

وهى نتاج ممارسة موضوعية عقدت في الوجدان البشرى عبر الاجيال ، نتجت عن ممارسة التأمل فيما وراء الموت منذ فجر التاريخ ، وتأصلت بالأديان السماوية .

كما انها لا تخرج بذلك عن كونها فكرة عامة على أن خصوصيتها تنبع أساسا من قيمتها الفنية التى تنبع أيضا من زوايا تناولها المبتكرة والمتغيرة .

والمشوقة وطرق التصور والتصوير الابداعية . والمعرى مشهود له بالابتكار والابداع .

ولقد اكتسبت الفكرة في رسالة الغفران خصوصية اضفت على الفكرة المسبقة من غيره عبر آلاف السنين ألواناً جديدة أمتزجت كفكرة لا متناهية بأفكار متناهية .

ولقد تولد عنهما معا كمزيج فنى متوحد متعة لا متناهية .

ولا شك أن قيمتها الفنية كامنة في قدرة المعري على اقناع المتلقي بأن هذه الفكرة لا تصلح الا لتكون في مكانها الذى اختاره لها لبا وجوهرا لعمله الأدبى هذا بالتحديد ونقصد به رسالة الغفران .

ولقد نجح المعري في أن يحيل العمومية في الفكرة الكونية – فكرة الغفران في العالم الاخروى إلى خصوصية – فكرة خاصة بعمله الأدبى هذا بالذات .

الباب الأول

الفصل الثاني : بين الدوافع الذاتية والموضوعية

مدخل :

لما كان الأدب ومازال منوطا بالتعبير عن النفس البشرية ودوافعها ، وتشريح الجسد الاجتماعى الحى وما يؤثر فيه من اقتصاد وسياسة وتاريخ وعلاقات واشتباك مصالح وعقائد ، ولما كان الفن والأدب منوطين بفـــن قيادة النفوس وتوجيهها بالأقوال والتعبيرات والصور ، حتى يحسن الناس حياتهم المشتركة كان لزاما على دارسه : دراسة النفس البشرية التى اصدرته أو انشأته ، واستلهمته ، من كل جوانبها الاجتماعيـة والنفسيـة والجسميـة .

وكان لزاما على الدارس دراسة المجتمع المستقبل لهذا الأثر الأدبى على أساس أنه مأخوذ منه نفسا ومجتمعا ماضيين ومردود إليه موضوعا وذاتا في حاضر ، بهدف التأثير عليه مستقبلا .

ولما كانت رسالـة الغفران نتاجا أدبيا حاضرا ، حدث تأثرا بحاضر مبدعه وبه – بذاته – وتعرض لجزء من ماضى مخاطبه – ابن القارح – وماضى مجتمع كل منهما بما حوى من عقائد منها الصحيح ومنها الموهوم والأسطورى أو الخرافى ، وماحوى من تاريخ وتطور اجتماعي واقتصاد وسياسة وعلاقات بشرية ومستقبل الحيـاة الأخروية ، إلى جانب أنها كانت ردا على سائل له نوايا اختلف النقاد والمؤرخـــون في تفسيرها أو استنتاجـــها ، دوافع حقيقـــة صادقـــة تعبر عن ذات (ابن القارح) أو مغرضة قصد بها توريط المعرى كان لزاما على دارسها البحث في تمثل الماضى ، وتجسد الحاضر – حاضر كاتبها – ومجتمعه فكرا وعقيدة ودافعا ، وتأثيرا متأثرا ، واستشفاف مايرمى به إليه ويوعز إلينا والى الأجيال به .

فكان لزاما بحث التأثيرات الدينية بها ، وفيها بكل ما تتضمن : من صراعات وخلافات وتضاربات ، والتأثيرات النفسيـــة عند كاتبها ، والتأثيرات التاريخية والسياسيـــة فيها ، بالقدر الذي يفهم به الأثر كعمل أدبى أريد به دراسة النفس البشرية ونوازعها في الحاضر وتأملاتها للمستقبل ، وتصورها لفكرة الخلود وللميتافيزيقيا – ما وراء الطبيعة بعامة – وعكس حركة الجسد الاجتماعى النفسية والسياسية وصراعات أعضائه في حقبة عايشها وحقب معايشة استقبلها وعيه معارف

تاريخية وحللها وصدّق ما وافق عقله و مجتمعه والعلم فيهما ، ونقد ما ناقض ذلك بتصويره الأدبي المبالغ في الحقيقة وما طابق وصف المعتقد المنقول إليه محمولا على التواتر أو الرواية صرفا للمتلقى عنه بما اسميناه : التغريب أو التبعيد .

وإنى وإن كنت لا أؤرخ ولا أهدف من وراء بحثى في الجذور التاريخية والأحداث المصاحبة لعملية الابداع أو الاصدار في (رسالة الغفران) إلا أننى أرى التاريخ على اعتبار أنه (الواقعة التي تستهوي مؤرخا) .

ولما كانت الوقائع التى لم تسجل كثيرة فقد سقطت من مدونة المعارف البشرية العامة لذلك يجب على الباحث أن لا يكتفى بالنظر إلي الظاهرة مجرد النظر أو الإلتفات ولكن واجبه الغوص وراء الظواهر والأخبار كشفا لما تنطوى عليه ، واحتمالات الصدق فيها . ولما كانت ظاهرة الدراما قد استهوتنى فتلمستها في رسالة الغفران ميدانا للبحث كان لزاما علىّ أن أبحث في تاريخ هذه الرسالة ليس من زاوية الوقائع التى سجلت قبلنا من علماء أماجد وبحّاث أفاضل أفاضوا وكفوا ، ولكن من زاوية ما يصلح منها أو من غيرها مؤيدا لما نطرحه ويدعم الظاهرة التى نفحصها على مائدة البحث العلمي وأنه ليصبح تكرارا ممجوجا أن نغوص وراء الجوانب التاريخية ، ذلك بعد الذي تقدم من العلماء ، ولكن يكفينا أن نقتبس منها ما يعالج هزالا من فهمنا لدوافع الإصدار المبدع لرسالة الغفران جريا وراء المؤثرات والدوافع إلي الإبداع وبواعث النفس البشرية التى أصدرته ، والعناصر البيئية المساعدة التى حضت على هذا الانتاج الأدبى الفذ والمعقد وهل كان الإصدار مدفوعا بحض ذى صبغة سياسية أو مذهبية أم ماذا ؟ يقول :

يرتجى الناس أن يقوم إمـــام	ناطق في الكتيبة الخرساء
كذب الظن لا إمام سوى العقل	مشيرا في صبحه والمساء
فإذا ما اطعته جلب الرحمـــة	عند المسير والإرســـاء
إنما هـــذه المذاهب أسباب	لجلب الدنيا إلى الرؤساء

فهو إذن لا يصدر عن مذهب سياسي أو ديني : فهو يعيب على معتقد شيعي وقرمطي ، الذين يوهمون الناس بأن إماما مخلّصا امرا ناهيا للناس وجموعهم الخرساء سوف يأتي وما عليهم إلا أن ينتظروا ذلك المهدي ، وهو هنا في مباشرة يسعى إلى اقناع الناس بعكس ما تزعم فرق الشيعة الباطنية ويهدف الى تخليصهم من هذا المعتقد الموهوم الموهم .

وهو لا يدين لغير العقل إماما ، ويحض الناس على ذلك وهو إلي جانب ذلك يفهم المذاهب فهمه للسياسة وقد تسترت بالدين وتوشحته وشاحا ، فهي عنده مجرد وسائل لتولي الحكم والطمع في الرئاسة .

ومادام الأمر كذلك ، فماذا عساه يكون دافعه إلي الإبداع في انشاء الرسالة ؟ هل للرد على متهميه ودفع الأذى ، فإن الرجل لا يحتاط ولا يصطنع المجاز إلا إذا قال شيئا لم يألفه الناس ، ومذهب التقية مذهب معروف منذ كانت الشيعة [١] .

أو خوفا من أخذه باتهام طائش ؟ أم لمالئة سياسية أو مذهبية ؟

" كان يبغض الفاطمية على وجه التحديد لغلوهم فالباطنية لعزلهم الدين عن العلم والعقل والاجتهاد " [٢] .

وقد سجل عليه طه حسين بغضه الشديد للشيعة ولا سيما لفرقها الباطنية [٣] .

ولقد عاش أبو العلاء عصرا (صار الدين إلى لون مذهبي تؤثر عليه الاعراض الطارئة ويتغير بتغير الاسر الحاكمة ، وما أسرع ما كانت تتغير وتتبدل [٤]) .

" والواقع أن ابا العلاء لم يتخذ لفكره الفلسفي مذهب أهل السنة ، ولا مذهب للسوفسطائية وأصحاب الشك ولا مذهب المعتزلة أيضا . ذلك لأنه لايؤمن إلا للعقل وحده " [٥] .

سأتبع من يدعو إلى الخير جاهدا   وأرحل عنها ما إمامي سوى عقلي

---

(١) الدكتور طه حسين – تجديد ذكرى أبي العلاء ط٧ (القاهرة دار المعارف بمصر) ص ٢٤٤ .
(٢) الدكتور لويس عوض – على هامش الغفران – المقالة الخامسة – الاهرام ١٩٦٤م وكتاب الهلال ١٩٦٦ م .
(٣) المصدر نفسه .
(٤) الدكتورة عائشة عبد الرحمن – أبو العلاء المعري – الأعلام (القاهرة المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ١٩٧٥) ص ٩٨ .
(٥) الدكتور طه حسين – تجديد ذكرى أبي العلاء ص ٢٣٩ – ٢٤٠ .

قال المعرى : أنا من العقليين حين أقول

كـذب الظن لا إمام سوى العقل ... مشيرا في صبحه والمساء

وأنا من الفطريين حين أقول :

العقل يسعى لنفس في مصالحها ... فما لطبع الالفات جـذاب

" وانا لست من هؤلاء ولا هؤلاء حين أقول " :

ويصير الأقوام مثلى أعمى ... فهلموا في حندس نتصادم (١)

وعجيب حقا هذا الذى يراه العقاد في أبى العلاء فهو بذلك ليس ملتزما بشىء ولا مبدأ له ؟ وهذا مالم يقل به أحد قط فقد ينصح الأديب أو الإنسان العادى غيره بشىء في حين أنه لا ينتصح هو بما يوجه إليه من غيره .

وما عرفنا أبا العلاء على غير نهج ولا فيما خاصمه الناس من كبار رجالات عصره من علماء وفقهاء وحكام وأصحاب نفوذ ؟ ، فلقد كان من الواجب أن يستمله كل صاحب مذهب إلي مذهبه طالما أنه كان (بين ، بين) كما ظنه (حسن حسين – صاحب كتيب الولاء في نقد ذكرى أبى العلاء) أو هو عبثى كما ذهب إليه رأى بعض الأساتذة : والأستاذ العقاد على ما أظن يرى المعرى متناقضا وهو رأى قد ذهب إليه الكثير من الأساتذة والباحثين .

ومع كامل تقديرى لسديد رأيهم أزعم أنه غير متناقض ، ذلك لأن المرء عندما يكون عقلانيا فإنه يكون مع حرية الرأى مع حق كل انسان في أن يعبر عن رأيه مهما كانت خطورته ومهما كانت جرأة صاحبه فإذا كان هذا المرء صاحب قلم وموهبة وخيال ، إذا كان شاعرا ، عاني وكابد وداولته الأيام فليس أمامه سوي اصطناع ألسنة أفكار الناس جميعا فيكتب عنهم ما يفكرون فيه ، وما يعتمل في دواخلهم من اراء متعارضة متضاربة ، متناقضة . ذلك لأنه صنع من قلمه مختارا لسان حال الناس جميعا ، لذ نري شعره لسان كل الاراء التي تضاربت أو تجادلت على عصره ، فلقد أصبح أبو العلاء مجمع وجدان مفكرى عصره .

---

(١) العقاد – رجعة ابى العلاء (القاهرة ط حجازى ١٩٣٩م) ص ١٩٦ .

أصبح وجدان كل معرّض وساخط ومظلوم عاش عصره بل إن المعرى قد تخطى عصره فشمل وجدانات مفكرى عصور تلته ، ذلك لأنه اصطنع فكر كل طائفة وكل طبقة وكل فرد غير قادر على التعبير عما يشعر به تجاه مجتمعه وقد كان ذلك منه وصولا إلى إقرار حق الجميع في الإعراب عن آرائهم والجهر بمكنون الصدور ، ناهجا ما قد يري مناسبته للتعبير عن حرية رأيه وبالمنهج الذى يناسبه ظرفا وثقافة واجتماعا

وهو يصطنع جميع الآراء تعبيرا عن هؤلاء جميعا وتشريعا لكل الآراء كما قلت – حتي يتشجع كل صاحب رأى ، فيرى سابقا له – وطد العصر بعبقريته – "

" .... واني لات بما لم تستطعه الاوائل "

فيجاهر بما قرت عليه نفسه ويخلع رداء الرياء والنفاق والتقية و ذلك انطلاقاً من التصريح الإلهي :

﴿ لست عليهم بمسيطر ﴾ ومعني هذا أن المعرى بذلك يري الكتمان خطيرا على المجتمع والعقيدة ، وهو لم يخالف معني هذا فالتعارض في شعره والتناقض الذي ظهر لأساتذتنا به ؛ واقع ليس من نفسه كذات بل هو من مجتمعه فأنه يعبر عن كل الناس ، فأصطناعه الآراء جميعها سنة لكل واحد جعله يحمل عن المجتمع مغبة تفشى اراء بعضهم المتطرفة ، ويتلقى عنهم نيابة ، كل الطعنات التي كانت مدخرة في نوايا التقليديين والرجعيين ذلك لأنه اختزل ألسنة الرأي وترجمها بلسانه .

والمعرى اصطنع أو تمثل بذلك كله الشرع والسنة ، فقد كانت للرسول (مجامع الكل) " بعثت بمجامع الكلم " والكلم ما تتحدث به القبائل العربية ، ولقد نطقت بتجاريبها وعبرت عن الماضى والحاضر واستشفت مستقبلها والتعرض بين القبائل والبطون و الأفخاذ ، ومن ثم الآراء والمذاهب والأغراض . وكون القرآن يعبر عن الناس جميعا ويتدبر مصالحهم جميعا ويستعرض آراءهم المتعارضة فلا يعنى ذلك أن فيه تضاربا على هذا فالرجل وقد تدبر آراء غيره وأحاط بأحاسيس غيره ليس متناقضا كما يزعم البعض .

ولقد كانت الحياة في الشام في أواخر القرن الرابع الهجرى مرتعا للفوضى بكافة مظاهرها السياسية والإقتصادية والإجتماعية ، وكان لنفوذ أصحاب الدعوات الباطنية كالفاطميين الغلاة ، والإسماعيلية والقرامطة ، والدروز يد قابضة نحو حلب

وارباضها ، وكان الجو خانقا يوحي بالتشاؤم [1] وهو كشاعر وأديب يعكس ولا شك في أدبه مظاهر الفوضى والتعارض .

فهو إذن لا يمالىء : ومن يمالىء ؟ وقد كانت للفاطمية سطوة ما على الشام زمنا وهو مبغض لها ، وهو مبغض للفرق والمذاهب .

هل كان دافعه إلي اتخاذ أصناف المجاز إيهاما للمتلقي بالخوف من أخذه بالبطش ؟ " لأن المعرى نفسه كان شائعا عنه في زمانه أنه من ائمة الزنادقه [2] يقول في لزومياته :

وليس على الحقيقـــة كل قولى ولكن فيـه أصناف المجاز

ومن ذا الذى كانت أقواله كلها علي الحقيقة ؟ وماهي الحقيقة ؟ إنها كائنة مع صدقه مع نفسه ويقول :

أهوى الحياة وحسبى من معايبها أني أعيش بتمويه وتدليس

ومن ذا الذي لا يهوى الحياة ولا تبقى من معايبها في قرارة نفسه ؟ لكنه يرغم على التمويه أحيانا أو التدليس قليلا ؟ .

يقول الدكتور لويس عوض عن رسالة الغفران : كأنها بمثابة إعلان عن موقف وسط ذلك البحر المتلاطم من العقائد الدينية والفكرية ومن المؤثرات السياسية التي سادت عصره فمرت على بلده كالأعاصير المقتلعة يتقاذفه الفاطميون في مصر والروم في الشمال وبنوبويه من العراق ، هذا عدا بنى حمدان وبني مرداس في الشام ذاتها [3].

ويقول أحمد تيمور وهو يستعرض مؤلفات المعرى – عن رسالة الغفران – " وضمنها فنونا شتى من اللغة والآداب ، ونحا فيها نحوا عربيا – فاستطرد إلى الجنة فوصفها وصفا يشوق النفوس اليها . ويرغبها في نعيمها ، وذكر النار وأهوالها بطريقة لا تسأمها النفس " [4] .

---

(١) الدكتور يسرى سلامة – النقد الاجتماعي في آثار أبى العلاء المعرى (القاهرة دار المعارف بمصر) ص ١٧١ .

(٢) الدكتور لويس عوض – على هامش الغفران – الهلال .

(٣) المصدر السابق نفسه .

(٤) أحمد تيمور – أبو العلاء المعري – أخباره – نسبه – معتقده (القاهرة – لجنة التأليف والترجمة) ص ٦٥ .

فكأن الدكتور لويس عوض جعل غرضها سياسيـ ، بينهما جعل أحمد تيمور غرضها دينيا .

وهكذا تراوحت الاسباب في انشاء (رسالة الغفران) بين الدين والسياسة عندهم . ولعل دافعه إلي إنشاء الرسالة مذكورة في التاريخ الأدبى القديم والحديث بشكل أو بأخر .

ولكن ما يعيننا هو دافعه إلى الإبداع فيها وبها : جملة دوافعه الذاتية وعلاقاتها بدوافع مجتمعه الموضوعية وغير الموضوعية وتفاعلها معه . للوصول إلى ذلك لابد من الإرتكاز على ركائز هى في نظرى :

مؤثرات النفس – مؤثرات البيئة – مؤثرات الثقافة أو العقيدة

١- مؤثرات النفس

النفس : جسد ونشاط بينهما جدل أو تفاعل في الأخذ والعطاء – طوعا أو كرها – بمعنى أن كليهما مؤثر في الآخر ودافع لــه على الحياة لتستقيم الحياة لهما معا ، إحساسا لحياة مشتركـة مع الغير ، في حيز مكانى وزمانى – بيئى – ينتج أحسن الأفعال والأحوال صلاحا لذات صاحب النفس والجسد في حالة الأنا – هذا في تصوره – ولذات المجتمع في حالة نكرها وللذات الإنسانية العامة في حالة سموالأنا ونشاطها السامى بالإنسان من حيث هو إنسان .

فهل تؤمن نفس أبى العلاء جسدا ونشاطا ؟ هذا مالم يحدث ، فقد كان فيه قصور جسدى عطل فيه النشاط حين توقف التفاعل الجدلى في حركة ظاهرية ما فقد من عطاء نشاطى ظاهرى . فتحول النشاط عنده من هدم داخلي عقلى تعويضا عن هدم تم فيه جسدا انتج طاقة تخيلية وتخيليه ابداعيه بديلة عن رغبته في هدم عوامل القصور الجسمى عنده (العمى) يقول المحلل النفسى : (لى) " إن ابداع الأعمال الفنية أو تذوقها انما ينشأ لتصريف الحاجة النفسية الناشئة عن انفعالات الهدم التى تكبث "[1] والباحثـة النفسيـة (اللا شارب) فهى تنظر إلى النشاط الخيالي

---

(١) عن الدكتور محمود عيسى – الابداع في الفن والعلم – عالم المعرفة (وزارة الإعلام – الكويت) ص ٧٧ .

الابداعى على أساس أنه محاولة للسيطرة على النزعات العدوانية والجنسية عن طريق اعلاء تلك النزعات .

ونحن لو أعدنا النظر في بيته الذى يقول به :

كأن النجوم رزق أسنة بها من على ظهر التراب طعين

وحللنا الصورة ، وكشفنا عن دوافعه – استشفافا – لوجدناه لشدة ألمه لفقده للقدرة على التمتع بالنظر إلى النجوم في الليل ، وكان قد أبصرها في صباه ، وهو ابن أربع قبل إصابته بمرض الجدرى ، ثم العمى فهو يوجه أشعتها سيوفا يطعن بها كل من على سطح الأرض .

وهذه رغبة في الهدم مكبوتة وهذا دافع عدوانى سلبى ، رد فعل لانتقاص طبيعى فيه .

فالرغبة في الهدم هنا تتجمد عنده بوصفه فنانا مبدعا في صورة خيالية تخييلية بديلة ، وظيفتها التخفيف من وطأة الألم الذي يعتصره بعد أن فقد القدرة على كبته فانفزعه أو أسقطه ابداعا تخييليا ايهاميا فذا .

فهو يوهمنا بأننا جميعا ، كل من علي ظهر التراب ، بل كل ما عليها مطعونا . فيرمينا بما هو فيه ، اسقاط بالذات على العام ، والكلى أو ادماج الجزئى – خصوصيته – بالكلى . ذلك لأنه مطعون بأنعدام النظر عنده بعينيه .

وإذا كان النبوغ ناتجا عن إرادة تعويض الشعور بالنقص الذى يشعر به الأديب والفنان فإن في فقد (هوميروس) لإبصاره ما عوض عنه بالابداع في ملحمتيه (الإلياذة – الأوديسية) وكذلك ينسحب الطرح نفسه على (المعرى) وعلى (المتنبى) الذى فقد أمام الناس شرف نسبة أبيه ، ورغبته في أن يكون في موقع السلطة (ملكا أو أميرا أو واليا ، وكذلك بشار بن برد) ، وطه حسين ودانتى الذى فقد حبيبته ونفى من موطنه لمواقف مطابقة لمواقف المعرى .

وابن شهيد الذى فقد اعتراف العلماء والأدباء به أديبا شاعرا [١] والشعر الإسبانى العظيم (لوركا) الذي رسب في كلية الآداب في علوم النحو و اللغة والأدب في حين أنه من أعظم الادباء والشعراء في العصر الحديث حتي أن تأثيره علي شعراء العالم قد فاق تأثير (إليوت) عليهم . فما ذلك إلا نتاج العبقرية التى أصيبت أو طعنت وفقدت تعويضا عن هذا الفقد وتلك الإصابة – وهذه سمة العبقرية – .

ولو أننا نظرنا فيما كتبه علماء المسلمين عن قصة الإسراء والمعراج [٢] وهى مصدر رسالة الغفران الرئيسى ، لوجدنا أن العناية الالهية أرادت أن تعوض النبى عن فقده لرفيقة حياته وأول من آمن برسالته من النساء ، ودافعت عنه وناصرته (السيدة خديجة) وكذلك فقد في العام نفسه عمه (أبا طالب) الذى أسبغ عليه حمايته – فلما رحل إلى مدينة الطائف ووجه بأذى شديد – وأهين إهانات وصلت إلى حد القذف بالحجارة ، فضاعفت من إحساسه بمدى فداحة الفقد ، مما دعا العناية إلى أن تعوضه برحلة (الإسراء والمعراج) تخفيفا عن نفسه من ناحية وتتويجا للتعويض بإتمام التكليف ، ودفعا للمثابرة ، وحضا على مضاعفة الدعوى ، ومواجهة الخصوم الذين تفننوا ، وعلى وجه الخصوص (اليهود) في توجيه الأسئلة التى يعجز عنها مجيب ، ولقد كان لذلك أثره الفعال في مواجهة الخصوم والمهاجمين بما يرد هجومهم إلى نحورهم ويثبت الدين الجديد .

---

(١) يقول الدكتور الشكعة في موكب أدبه الإسلامى ص ص ٦٥٥ – ٦٦٢ – الانجلو " ويجرى ابو عامر مع كل هؤلاء التوابع محاورات ظريفة ويسمعهم ألونا من شعره ، وفنونا من نثره ، فينال منهم الاعجاب أما لاستحسانه لفنه أو لتفوقه عليهم كما حلا لخياله أن يصور له ذلك التفوق " " لقد نجح ابن شهيد – أمام نفسه على الأقل – أن يثأر لنفسه أيضا من معاصريه " " اشبع نزعة اعجابه بنفسه وأثاره حينما جعل قصته معرضا كبيرا لما انتقاه بنفسه من أعماله الأدبية في مجال الشعر وفى ميدان النثر " .
وابن شهيد نفسه يعترف بالعجز وطلب التعويض بالشيطان " فارتجّ علىّ القول وأفحمت ، فإذا أنا بفارس على باب المجلس على فرس أدهم كما بقل (خرج شعر وجهه) قد اتكأ على رمحه وصاح بى " أعجزُ يافتى الإنس ؟ " .

(٢) يقول محمد متولى الشعرواى – الاسراء والمعراج – مكتبة القرطبى – " ولكن قدر الله شاء أن تموت زوجه خديجة في العام الذى يموت فيه عمه أبو طالب ، وهنا يفقد رسول الله ﷺ السكن الذى يأوى الى حنانه وعطفه كما فقد الحماية الخارجية ومع أن رسول الله ﷺ كان يعلم تماما أن الله لا يسلمه إلا أنه مع ذلك أخذ يعمل فكره ويعمل بصيرته ، ويخطط لينطلق بالدعوى بالأسباب البشرية التى تقدر عليها .
" ان رسول الله ﷺ قد استنفد الأسباب ، وإنه لم يجد إلا عداوة وبغضاً ، فلابد إذن أن تتدخل السماء سمع الله ضراعة رسوله ، وأراد أن يبين له جفاء الأرض ولا يعنى أن السماء تخلت عنك ، ولكنى سأعوضك عن جفاء الأرض بحفاوة السماء وعن جفاء علم الناس بعالم الملا الأعلى " .

ولا شك أن أبا العلاء كان مبدعا وعظيما على الرغم من فقده وحرمانه ، وربما تكون حالة النقص والفقد هذه أهم دوافعه إلى ذلك النبوغ ، حيث سعى إلى اعلاء ذاته وهذا الاعلاء نوع من التعويض .

يقول (الفريد) ادلي : أحد المنشقين على فرويد حول ما أسماه (الشعور – بالدونية) .

إن النبوغ إنما ينتج عن شعور بالنقص – وخاصة النقص العضوى – مما يدفع العبقري إلى أن يواجه بشجاعة هذا الشعور عن طريق عملية التعويض الذى يدفع بصاحبه إلي التفوق في ناحية أخرى [١] .

ولا شك أن للتوتر دورا هاما في تشكيل الأثر الأدبى والفنى : ذلك التوتر الناتج عن إدراك الفنان أو الأديب لفداحة فقده .

" إن القدرة من التوتر النفسى لازم للاداء الابداعي ، علي أن يكون هـذا التوتر مصحوبا بمناخ نفسى متميز بخصائص الصحـة النفسيـة (كالثقة بالنفس أو قوة الأنا ، والإكتفاء الذاتى) .. إلخ وإلا أدّى – هـذا التوتر – إلى تشتيت الفكر الابداعى " [٢] .

ولا شك أن حالات من التوتر قد أصابت أديبنا – المعرى – نتيجة لشعوره بالفقد والنقص يقول : " أعييت علة (قال) وهى قديمة " أعيا الأطبة كلهم ابراؤها " .

كما أنه لا شك قد كان متمتعا بالصحة النفسية . فلقد كانت ثقته بنفسه كبيرة جدا ، وكانت قوة الأنا والإكتفاء الذاتى أهم مميزات هذه الصحة النفسية عنده ولولا ذلك ما كان بمقدوره أن يكتب هذا السيل العارم من المؤلفات الأدبية الفذة (٧٤ مؤلفا – غير الذى لم يمهله الموت ليكمله) [٣] وهذا في نظرى هو السبب وليس كما ذكر كل من الدكتورين طه حسين [٤] ، شوقى ضيف [٥] من أنه وجد نفسه في

(١) عن الدكتور محمود عيسى – الابداع في الفن والعلم – عالم المعرفة – الكويت ص ٧٧ .

(٢) عبد الحليم محمود – الابداع والشخصية ص ٣٨٩ – المعارف .

(٣) راجع – ياقوت وصاحب كشف الظنون وابن خلكان ، وصاحب الحكم البوالغ في شرح الكلم النوابغ ، خطط المقريزى ، السيوطى في (الأشباه والنظائر النحوية) عن أحمد تيمور – أبو العلاء المعرى .

(٤) راجع الدكتور طه حسين تجديد ذكرى أبى العلاء ، مع أبى العلاء في سجنه – المعارف .

(٥) راجع الدكتور شوقى ضيف – الفن ومذاهبه في النثر – المعارف ص ٦٩ .

فراغ قرابة خمسين سنة معزولا إلا من الكم الهائل من المعلومات والألفاظ .

" فماذا يصنع في هذا الحبس الطويل " على أن توتر المعرى قد كان نتيجة لواقعه الذاتي .

يقول " وعصيتنى من شب إلى دب " [1] بالإضافة إلى واقع مجتمعه بمعنى أنه كان يشعر في ذاته بمتناقضات بينه وبين مجتمعه : يقول في اللزومياته

" والخلق حيتان في لجـــة لعبت وفي بحار من الأذى سبحـــــوا "

" بعض الأقارب مكروه تجاورهم وإن أتوك ذوى قربى وأرحـــــام "

" سألت عن الحقائق كل يـــــوم فما ألفيت إلا حرف جحـــــــد "

" دنياىفيك هـوي نفسى ومهلكها والماء يؤذى بنفس الواردالصادى "

وتجسد الدكتورة عائشة عبد الرحمن ذلك بقولها :

" عالمه النفسى المجهد بالصراع بين شدة وعجز الوسيلـــة بين ارادة الحياة وخيبة الرجاء[2] " .

دوافعه :

على هـــذا فإن التناقضات بين الـذات والموضـوعات عنـده ، بين (الآنـا) و (النحن) ، وفى ذلك دليل على قـــوة الأنا عند المعـرى ، وعـــدم قـدرتها على التواؤم مع (النحن) .

يقـــول الدكتور طه حسين " فإن أبا العلاء كما قدمنا شديد الإعتراف بشخصيته " قليل الفناء في غيره " [3] .

ولما كانت (الأنا) و (النحن) ماثلتين في الواقـــع الذى يسبب توتـرا للمعرى (للأنا) فيه ، وكانت ثقته في نفسه كبيرة ، وكانت له من القدرات التحصيلية الكثير مما أغناه وأكسبه خبرة ، والبواجه الحياة ، بل ليوجه الحياة في جيلــه ، والأجيال التاليـــة على جيلــه ، و لقد تمثلت خبرتـه بما كان له من " واسع علمــه ، وعجيب حفظه وندرة ذكائه وقوة شاعريته " ذكاؤه ذكاء شبـــه أسطورى ، وفقه عميق

---

(١) يتحدث عن نفسه – رسائل أبي العلاء . مرجيليوث – أوكسفورد – من رسالته لخاله بعد وفاة أمه .

(٢) قراءة جديدة في الغفران ص ١٩ .

(٣) الدكتور طه حسين – تجديد ذكرى أبي العلاء ص ٢٠٩ – المعارف .

لعلوم العربية والإسلام ، وموهبة أدبية أصيلة مبدعة [١] كان أبو العلاء مطلعا على العلوم لا يخلو في علم من الأخذ بطرف متبحرا في اللغة متسع النطاق في العربية [٢]

يقول ابن سنان الخفاجي تلميذ المعرى :

" يعتمد في جناسه كثيرا على الإغراب في الألفاظ " [٣] " أبو العلاء ضرير ، ماله في أنواع الأدب ضريب " [٤] إنه كان عجبا في الإطلاع الباهر على اللغة وشواهدها " [٥] من هنا كانت الثقة بالنفس ، لذا " في اعتداد واصرار ، صمم على أن يتحدى محنته ويشق سبيله ، ولا يعوقه فقد البصر . وبلغ المدى في مكابرته .

" وهو الضرير المستطيع بغيره " [٦] ومن أمثلة هذه الثقة ما ذكر الثعالبي في يتيمة الدهر من أنه كان يلعب (النرد) مع كونه أعمى .

وعلى ذلك وجدناه يستفيد من هذه الثقة بالنفس وبقدراته الذاتية فيحلق خارج حدود الموضوع (الواقع) بأجنحة خيالاته ، التى أهلته – ليصنعها – عزلته ، وشعوره القوى بالفقد ، ورغبته التعويضية :

وكم عين تؤمـــل أن ترانى وتفقد عند رؤيتى السوادا

وإن كان قد أخذ معناه من بيت المتنبى :

إذا أخفيت عن الغبى فحاذر أن لا ترانى مقلة عمياء

ولئن كان أستاذه قد وضع المعنى في صياغة شرطية ، فإن المعري قد وضعه في خبر مبالغ فيه وعلي محمل الفخر . وما هذا إلا بدافع الإحساس بالفقد والرغبة في التعويض عن حرمانه الطويل بصنع حياة أخرى فوق حياته ، وخلق واقع آخر وراء واقعة بالتخيل والتخييل – هذا الواقع الذى سبب له مثل هذا التوتر ، وكشف لـه عن

---

(١) الدكتورة عائشة عبد الرحمن – قراءة جديدة في رسالة الغفران – نص مسرحى من القرن الخامس الهجري – معهد البحوث العربية ص ٢٤ .

(٢) ابن فضل الله العمرى – عن تعريف القدماء ص ٣٦٨ .

(٣) المصدر السابق ص ٤٢٦ .

(٤) الباخرزى – دمية القصر ص ٥٠ ط – حلب .

(٥) تعريف القدماء بأبى العلاء ص ١٩٠ .

(٦) الدكتورة بنت الشاطىء – قراءة جديدة في رسالة الغفران ص ١٩ .

وجـه النقص لبصره واحساسه العميق بهـذا الجانب جعلـه يطلب التـفوق على معاصريه[١] .

ولّما كان - لما تقدم - قد خرج على الواقع باصطناع واقع له وقائع ليست شبيهة بما هو موجود ومعروف ، فقد اعتبره البعض من المتزمتين : مبتدعا ، فكان لابد من تكثيف الهجوم عليه ، والتشهير به ، بل تكفيره ، لأن نقيض الاتباع - عند الناس في عصره الذى أبطل التخريجات وأقفل الاجتهاد - هو الابتداع .

والبدعة كفر " فقد كان الرجل على جرأته يكتفي بالرمز والتلويح [٢] " ويذهب فرويد إلى " أن الفنان شخص يبتعد عن الواقع ويركز اهتمامه وطاقاته الغريزية في ابداع حياة خيالية يحقق فيها رغباته المكبوتة للتكريم والحب والشهرة والغنى " [٣] .

وهكذا تأرجحت ذات المعرى على حبال توتره الذاتى مرة . ذلك التوتر الذي نبع من شعوره بالفقد مع إدراكه لمصيبته وآماله الكبار التى يطمح إليها . ومرة أخرى على حبال توتر موضوعيـــة من دأب مجتمعه على إبراز تناقضه معه .

على أنه لم يسقط من دوار التأرجح بل تشبث بأصالته واستعان بخبرته واختار زوايا الإنطلاق التعبيرى فأصاب . ذلك لأنه استطاع أن يتحرر من إسار دوافع ذاته الفاقدة ، وبوافع مجتمعه الحاقدة الفاسدة ، وذلك بفضل حركة جدلية بينه كفنان أديب وبين عمله الأدبى ، لأن " الحركة بين الفنان وعمله حركة بندولية كل منهما يمد يد العون للآخر ، وبقدر ما يفرزه الفنان من أفكار أصيلة وجميلة بقدر ما يعود عليه ذلك بشعور من الرضا يحرره من قيود التوتر وأوهام العجز والقصور ، أى أنه العمل يمنح الحرية للكاتب و بقدر ما يمنح الكاتب عمله من فكر فيه تبشير بالحرية ، وتمرد على القيود ، وكسر لإلف العادة وإسار التقليد . كل هذا يظهر بجلاء ووضوح في شكل العمل ومضمونه في معناه وفى ايقاعه [٤] " .

---

(١) د . شوقي ضيف الفن ومذاهبه في النثر ص ٢٦٩ - المعارف .

(٢) طاهر الطناحي - ساعات من حياتي - القاهرة الدارة المصرية للتأليف عام ١٩٦٦ م - ص ٢١ .

(٣) نقلا عن : عبد الحليم محمود - الابداع والشخصية - المعارف - ص ٢٤٩ - ٢٥٠ .

(٤) الدكتور مصري عبد الحميد حنوره - الخلق الفني - سلسلة كتابك - القاهرة دار المعارف بمصر .

وأقصد بالحركة الجدلية بين الفنان والأديب – المعرى وعمله ذلك التفاعل مع العمل ، الانفعال به إلى الحد الذى ينتج عنه اندماج بين الموضوع والذات في حيز زماني ومكاني مكثف تكثيفا ماديا أمام الناظر أو السامع المتلقى .

وعلى ذلك فإن المعرى قد تفاعل جسدا ونفسا في مساحة تاريخية زمانا ومكانا ، ماضيا وحاضرا مع أهداف شخصية واجتماعية أو إنسانية – رئيسية ومرحلية – في صراع تشابكت فيه ذاته مع ذاته مرة ومع ذات مجتمعه مرة ثانية ، وأحيانا وجدانه الفردى مع وجدان أمته الجمعى – كما سنرى في الفصول التالية – .

على أن هذا الصراع لم يحسم مطلقا بين ذاته ومجتمعه إلا بعد توقف الجسد منه بانقطاع النفس عنه ولكنه مازال دائرا بين ذوات مدافعة عن الوجدان الجمعى الذى تناقض معه وجدان أبى العلاء – وحسبك الاطلاع على تعريف القدماء بأبى العلاء ، بالقياس بما يحيطه ، كان طبيعيا جدا في صدور أمور وآراء عنه غير طبيعية – بالقياس إلى المعتاد في عصره – ذلك لأن القياس عنده كأداة منتقصة – أداة النظر .

قال أبو العلاء :

طالت على ساهر دجنته ... والصبح ناء ، فمن لنا بغلس

ومن هنا فقد استعمل الأذن استعمالين – استعملها في قياس الحاضر والماضى – في حين أن الأذن آله لقياس في الحاضر ، وليست آله لقياس الماضى ، لأن مساحة الحاضر في آلة السمع قصيرة .

" فطول الحاضر في الأذن مثلا أقصر منه في العين [(١)] " .

يقول ابن الرومى :

هل العين بعد السمع تكفى مكانه ؟

أم السمع بعد العين يهدى كما تهدى ؟

---

(١) عن الدكتورة امال مختار – الموسيقى بين علم النفس وعلم اللغة – عالم الفكر الكويتية – مجلد ٩ ص ٩٧٥ .

ويقول الشاعر بليك :

" اذا تغيرت حـــواس الإدراك ، تبـــدو الأشياء المدركــة وكأنها تتغير "

" اذا انغلقت حواس الإدراك ، تبدو مدركاتها وكأنها تنغلق هى الأخرى "

فلئن وظف المعرى الأذن آلة لقياس الحاضر في مساحته الضيقة القصيرة زمنا لتلتقط الحاضر وتحتفظ به برهة من زمان في الماضى ، فلابد وأن تتغير أقيسته للوقائع والواقع ولابد وأن يتصور ماهو مغاير لهذا الواقع ، ومن ثم تصدر عنه اراء غير طبيعية بقياس الطبيعة المكتملة آلتها القياسية في الحاضر والماضى .

فلقد كانت له خاصيـــة قياس الزمان ، ولم تكن لـــه خاصية قياس المكان مباشرة – أى أنـــه كان يملك قـدرة قياس الزمان (بالأذن) مع فـقـده لقـــدرة قياس المكان (بالعين) . والزمان غير المكان عند من وهب آلتيهما البشرتين لذلك نجده كثير الاستطرادات والشروح بضرب أمثلة من الماضى ، لشكه في أن ما أراده قد بلغ المتلقى كما أراده تماما . وهذا يعنى أننى أرى غير ما يرى كل من الأساتذة الدكتور شوقى ضيف والدكتور مصطفي الشكعة وقبلهما جورجى زيدان بخصوص تعمده الشرح ". وما من شك في أنه عمد إلى هذا الشرح لأنه يعرف آثاره لا تفهم إلا مع التفسير البين لكثرة ما حشد فيها من ألفاظ عويصة " [1] ولقد وجدت في قول التبريزى تلميذ المعرى [2] ما يشايعنى إذ يصرح التبريزى بأن الشرح قد كان بناء على طلب تلاميذه أو بعضهم ، وإنى أضيف على مقولة التبريزى أن طلب التلاميذ قد يكون لإزالة لبس ، وليس لعدم فهم ، حتى لا يكون للمعنى فهمان فتكثر المطاعن على أستاذهم .

ولربما كان ذلك فهم الأستاذ (حسن زناتى) [3] " ونحسب أن إملاء التفسير كان رغبة من طلابه لتوضيح ما يخفي عليهم فهمه وادراكه ، لأنه أملى أشياء في الكتاب ولم يفسرها ، وربما كان ذلك لوضوحها لدى طلابه " .

---

(١) الدكتور شوقى ضيف – الفن ومذاهبه في النثر – المعارف ص ٢٧٩ .

(٢) مقدمة شروح ديوان المعرى – سقط الزند – الهيئة المصرية .

(٣) مقدمة شرح وتحقيق – الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ – للمعرى – الهيئة المصرية العامة للكتاب .

ويري الدكتور أمجد الطرابلسي [١] " أن طريقة المعرى في الدفاع عن نفسه وابعاد الشبهات والمطاعن عن شعره تقوم على توضيح المعنى الذى قصد إليه في كل بيت جعله الطاعن غرضا له فأساء فهمه أو حرفه عن موضعه وكان اعتماد المعرى في هذا التوضيح على ثقافة واسعة باطلاعه العميق الشامل على كل مايمتّ بصلة إلى العلوم الإسلامية واللغوية " .

إذن فالمسألة متعلقة بالمستقبل أيضا فلو أن المتلقى حاول فهم ما قيل ، ما حاول المعرى إيضاح ما قال فكأن المسألة بخصوص الشروح متعلقة بذات الكاتب الشارح وذوات المستقبلين لما يكتب فهي على هذا مشدودة إلي شروط ذاتية وشروط موضوعية تضاف إليها شروط تراثية وجدانية ، متعلقة بطبيعة مفردات اللغة إذ أنك إن أبحرت في خضم بحر اللغة العربية تجد ألفاظا : لكل لفظة واحدة أكثر من معنى ولقد أبحر المعرى فى لجج العربية فوجد للفظة الواحدة عدة معان ، رأى معها ضرورة الايضاح لمنع اللبس القائم فيها قيام الأصابع بالكف .

راعتك دنياك " من ريع الفؤاد " وما راعتك في العيش " من حسن المراعاة "

مــــن لى بإمليسية " أعنى بها وجناء تقطع – في الدجى – الإمليسا "

فهو يقصد ناقة يقطع بها صحراء مقفرة – وهذا ما يفهم من ظاهر المعني – ولكنــه ربما يقصد حياتــه المقفرة يستعين عليها بما يحملــه على قطعها حتى نهايــة عمره .

" وفوائد الأسفار (جمع السفر) – في الدنيا – تفوق فوائد الاسفار "

فالسفر أفيد من الكتاب ويمكن أن تفهم علي أن الكتاب أكثر فائدة من الترحال .

" غفرنا (وما أعنى اغتقارا ، وانما عنيت انتكاس البرء ، لاكرم الغفر) "

والأولى معناها : عاودنا المرض – انتكسنا ، والثانية بمعنى الصفح والغفران والسماح .

" فلا يمس فخارا (من الفخر) عائد إلى صنعة الفخار للنفع يضرب "

" لعل انــــاء منــــه يصنع مرة فيأكل فيه – من أراد – ويشرب "

" وينقل من أرض أخرى ومايـــدرى فواها لــــه بعد البلى يتغرّب "

---

(١) أبو العلاء المعري زجر النابح – مقتطفات – المقدمة – مطبوعات مجمع اللغة العربية – دمشق .

كان قصدى من اثبات هذا جملة أشياء :

منها أن تعمّده الشرح كان بسبب تعمّد الناس أو بعضهم تأويل كلمه أو تحريفه بما يؤدى إلى الشك فيه والطعن عليه فكان شرحه أحيانا للتبعيد أو لإبعادهم عن النيل منه وأنه كذلك كان بسبب وجود مشاكلة في اللفظ مع تباعد للمعنى في كلمة واحدة ، وسلوكه سبل الشرح نوع من النقد لهذه المشاكلات اللفظية وأنه كذلك بسبب احساسه العميق بالفقد مع الرغبة في الإعلاء لإشعار المتلقى بأن النقص فيه هو بعجزه عن فهم ما يرمى إليه المتهم بالنقص – المعرى (نقص العقل والدين والفهم والجسد) وأنه كذلك كان تلبية لمطلب تلاميذه .

هذه كلها دوافع لجوئه أحيانا للشرح . والقول بغير ذلك ليس تام التحرى والتثبت نضيف إلي ذلك (طبيعة الكتابة في عصره) عصر الشعور بالفقد – فلقد كان عصره عصر التربية الإسلامية الضعيفة المتدهورة سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وحتى عقائديا ، عصر الشعور بالفقد – فقد الجاه والسلطان والسيادة والتفوق ، والرغبة في التعويض بالكتابة أو باصطناع الكتّاب والشعراء ، وانعكاس ذلك كله على الأفراد والجماعات والدويلات ، فما من مرة إلا وهاجم أحدهم غيره وما من جماعة متذهبة إلا وهاجمت الجماعات الأخرى ، التي زادت على مائة جماعة مذهبية متناحرة ، وما من دويلة إلا وانقضّت بجيوشها على الدويلة المجاورة . هذا إلي جانب انقضاض الجيوش الأجنبية .

ولئن ذهب مجتمع أبى العلاء كله ليبحث عن التعويض عن الفقد الاجتماعى الموضوعى ، فلقد بات طبيعيا وأبو العلاء عضو فيه أن يجد تعويضا عن فقد ذاتى وفقد اجتماعى بل فقد جمعى .

ومن هنا تناقض مع مجتمعه المتناقض بحدة مع أعضائه وعناصره الاجتماعية ولقد تمكن أبو العلاء من توظيف الآله الحسية الباقية توظيفا جيدا في حين فشل مجتمعه إذ كان لحالته الخاصة متسعا نشطا ، بمعنى أنه يقوم بعملين مختلفين في وقت واحد وبآلة حسية واحدة صالحة للإستعمال " النظر خلفا " لتجهيز المعلومات التي تم الاستماع إليها ، فور سماعه لها و " النظر أماما " للتوقع ، أو التنبوء اعتمادا على خبرته ... أى أنه يستقرىء أو يستشف المستقبل من خلال تحصيله السابق

وخبرته بالإضافة إلى طبيعة ما سمعه وتحليله له .أى استنـــادا إلى الماضى (خبرتـــه) والحاضر (ما سمعه) يستنتج المستقبل الآتى .

يقول بيرجسون : ماضينا موجود دائما باستمرار[١]" .

يقول الدكتور حلمى المليجى :" إنه كلما انطلقت شرارة الحدس من كمونها ، بعد تهيئة الجو الذى تضطرم فيه الالهام ، انكشف ستار الغيب وتفتحت بصيرة العبقرى المبدع " [٢] ويقول لينين " ان الموهبة نادرة " وعلينا أن نثق في الموهبة لأنها نافذة البصيرة ، ولانها تمكن الموهوب من أن يرى أبعد وأعمق من غير الموهوب [٣] ولقد كانت لأبى العلاء موهبة نادرة في الحفظ والإبتكار والتخيل قدت جميعا من ارادة حديدية ودأب مستميت ، ورغبة في التعويض عن فقد ذاتى واجتماعى .

<u>التعويض عند المعرى :</u>

حلت حاسة السمع عند أبى العلاء محل البصر منه ، فعوّض بأذنيه ما فقده ، بفقد عينيه ومن هنا شكلت أذناه قدراته التصويرية الابداعية .

يقول عامر العقاد :

" لقد أقام أبو العلاء أذنيه مقام عينيه ، فعرف الكثير من شئون الحياة ومن شئون مجتمعه فجاءت تلك المعرفة مطابقة للواقع وحقائق الأمور [٤] " .

ويقول إبن خلدون :" السمع أبو الملكات اللسانية "[٥] .

ويقـول حـسن حـسين [٦] : " .. إن كل شىء يصل الي مـراكـز التـعـقل انما يحضرها عن طريق درجات ثلاث : الجهة السمعية والجهة البصرية والجهة اللمسية . فضياع حاسة من هذه يوفر قوتها في الثنيتين الباقيتين فتشتد حاسة اللمس ، وتقوى حاسة السمع عند العمى " .

---

(١) بيرجسون – الطاقة الروحية – ترجمة الدكتور سامى الدروبى – دار الفكر – بيروت – ص ٤٣ .
(٢) الدكتور حلمى المليجى – سيكولوجية الابتكار – ط دار المعارف – ص ١١٧ .
(٣) الواقعية الاشتراكية ترجمة محمد مستجبر مصطفى – القاهرة دار الثقافة الجديدة .
(٤) المرأة كما يراها حكيم المعرة – مجلة الوعى ص ٤٧ – ٧٧ .
(٥) ابن خلدون – المقدمة – جـ ٣/٤٨٤ – التحرير .
(٦) حسن حسين الولاء في فقد أبى العلاء – ط المعاهد ص ٢٠ .

ولعل هذه العبارة للاستاذة عائشة عبد الرحمن [١] تجسد تماما منحي التعويض عن الحرمان عند حكيم المعرة : " أما اسرافه في حشد المتع الحسية وتشخيص - الشهوات والملذات المادية فإلى جانب دلالته على نفسية المحروم وأثر القيود التى فرضنها على نفسه في صومه الطويل " وهذه الفقرة تتعلق بلاشك بذات المعرى أما ما يتعلق بالموضوع الذى تشابكت ذاته معه فإنه في الفقرة التالية من كلام الدكتورة عائشة (إن شهوانية ابن القارح هى التى وجهت أبا العلاء إلى أن يحشد له ما يعلم أنه يرضى مزاجه ويلائم هواه ....) [٢] .

" عملية التعويض " في الأخرة عن محن الدنيا " وأن أشواق بشريته ، قد التمست تنفيسا وريا ، في رؤياه لعالمه الآخر " .

ولئن كانت ذات المعرى قد أحست فقدا ذاتيا حاولت تعويضه صيانة لحائط دفاع النفس عن النفس فلقد أحست لأسباب اجتماعية أخرى ضرورة إقامة خط هجومى إنطلاقا من الفكرة القائلة إن الهجوم خير وسيلة للدفاع .

إذن فلقد كان لذاته دافعان : الأول من ذاته هو والثانى من مجتمعه أو المحيط بشروطه الموضوعية القائمة " وقد أعوزه عمي البصيرة وبلادة الشعور والضمير ، ومرونة في الخلق والطبع يتلون بها في دنيا الثعالب والذئاب وموكب المنافقين والمهرجين " وأحس أن لا مكان له في دنيا الناس " " انسحب منها نفسيا ، حين أدرك بملء يقينه أن المكابرة ضالة وأن الأمل في الرى سراب ، وأن التحدى عقيم [٣] .

وهذا مثال لتأثر الجزئى - الذاتى - بالكلى - الموضوعى - وتشابك علاقتيهما .

فذاته ممثلة في عوزه من جراء (عمى البصيرة) والشروط الموضوعية المحيطة به (بلادة الشعور والضمير) دنيا الثعالب والذئاب وموكب المنافقين والمهرجين .

وهجوم المعرى الدفاعى ماثل في كتابه (زجر النابح) وفي هجومه على رجال السياسة ورجال الدين ورجال المجتمع في عصره مما تجده في اللزوميات ، وصفة

---

(١) الدكتورة عائشة عبد الرحمن - قراءة جديدة في رسالة الغفران - معهد البحوث والدراسات - ص ٥٠ .
(٢) المصدر نفسه .
(٣) الدكتورة عائشة عبد الرحمن - قراءة جديدة في رسالة الغفران - نص مسرحى ص ٤٩ .

الهجوم الدفاعى ماثلة في عنوان كتابه (زجر النابح) وفيما أورده من دفاعه عن قوله في اللزومية (١٨٧/ف/الراء حـ ٤١٧/١)[١] :

آليت لا ينفك جسمي في أذى حتي يعود الى قديم العنصر

ويزجر مهاجمة في النص (٧١ من زجز النابح)[٢] " وادعاؤه أن هذا القول كقول الفلاسفة بهتان مبين لأن العنصر يتكلم به جميع العرب ... وكيف يستجيز القائل أن يدعى قوله (قديم العنصر) يريد به مذهب الفلاسفة ويحكم بذلك حكما يزعم أنه موجب الردة والميل عن المحجة ؟ " .

ويقول في اللزومية (٢٠٨ف /الراء جـ ٤٢٢/١) :

شيعٌ أجلت يــوم حمّ فانبرت أخرى تعارضها بعيد الغــار

ويزجـر نابحـه بالنص (٨٠) من زجـر النابح " ادعّى المـوه أن هذا البـيت استخفاف بالشيعة وغيرهم " .

ويقول في موضع اخر :" أفما يستحى المتحامل أن يأتي بمثل هذه التمويهات الباطلة ويلبس بها علي جماعة مغترة ليتوصل إلي أذاة من لم يتقدم إليه منه مضرة ما يكره ولا يشين وقد وصل البيت الذى ذكر حرصا علي التشنيع ورغبة في تضريب العامة على معني التأريش (الافساد والتحريش) بيت هو في الأبيات "[٣] .

وأن للمتعن أن يرى بين البيت والتفسير الدفاعى بونا فالبيت قابل لتفسير من هاجموه ، وهو قابل أيضا لتفسيره – المعرى – مما يقر بالتناقض المعنوى .

وهـــو بلا شك من جراء تناقض الدوافـــع الذاتية والموضوعيــة ذلك لأن الكاتب (يسكن) أو (يقيم) كصورة فقط في النص الذى يكتبه .

وإن (الأنا) الحقيقية لا يمكن أن تظهر أبدا في كتابه برغم أنها تنتشر في كل موضع منها "[٤] .

فالمهاجم للمعرى يهاجمــه مستبعدا كونــه مجرد صــورة ساكنــة في نص القصيدة أو البيت .

---

(١) راجع شرح اللزوميات – الدكتور طه حسين – المعارف .
(٢) زجر النابح لابى العلاء – مقتطفات – تحقيق الدكتور امجد الطرابلسى – دمشق مجمع اللغة العربية – .
(٣) زجر النابح للمعرى – تحقيق الدكتور امجد الطرابلسى – مجمع اللغة العربية – نفسه .
(٤) رولان بارت – النصوص والإشارات – عن الدكتور أحمد أبو زيد – عالم الفكر مجلد ١١ ع الكويت .

واذا كنا بذلك قد سجلنا بعض دوافع ذاته الشاعرة بالفقد الذاتى والفقد الاجتماعي مما أسهم في انتاج رغبة التعويض عنده فإنه يعوزنا في تسجيل عناصر التعويض أو الدعائم الأساسية التي تعتمدها نفس الأديب لتشييد الهيكل النفسى التعويضى ، وأهمها الثقة بالنفس .

ولقد بلغت ثقة أبى العلاء بنفسه ، واعتماده علي ما أوتيه من المواهب ، مكانة عرفها تاريخ العرب وقدّرها وفخر بها تاريخ البشرية . على أن ذلك لم يمنع شعوره البالغ بالفقد والنقص والكبت من أن يبرز طافيا على سطح مؤلفاته مضيفا لونا خاصا على أعماله ذلك أن المتلقى لأعماله جميعا يلحظ الميل إلى التفسير .

فهو يكتب أولا بشيء من الغموض ، كأنه يتعمد أحيانا أن يتعب قارئه أو يعمّى عليه ، ثم يتعقب بعض ما أورده من عبارات فيها غموض وابهام بتفسير . كأنه قصد التلاعب بالمتلقى ، لتأكيد قدراته الذاتية ، وترسيخ سموه وعلو منزلته الثقافية والتحصيلية بما لا يجارى – وهى بلا شك – دوافع تعويضية نفسية ، دافعها الكبت فالدوافع التي تتصارع دائما ويعترض بعضها سبيل البعض الآخر لدى الغير بحيث تتشتت ولا يمكن الجمع بينهما تجدها تجتمع مما عند الشاعر بحيث ينشأ عنها حالة توازن وثبات [1] وكأنه بعد ذلك إذ يفسر ماغمض معناه يريد أن يؤكد على أنه مشفق بالمتلقى رحيم به ، عالم بعجزه عن تفسير كنه عبارته . ومن ثم يريد أن يطلعه علي شفقته به ورحمته له فيسهل ما شكل عليه بالتفسير .

هذا ولا ننكر أن للتكرار والتفسير دوافع أخري ، منها ما هو اجتماعى ولا شك ، حيث شكه في مجتمعه ورغبته في التوضيح حتى لا يؤاخذ علي معنى لم يكن يقصده . على أن التحليل ليس قائما على التحليل الأول ذلك لأن المعرى لو كان يخشى أن يفسر تفسيرا مغايرا لما أراد من المعنى لما كان قد صاغه صياغة غامضة ، وهو القادر على صياغة ما يريد بطرق شتى متنوعة فمن يقدر على الصعب ، يقدر على السهل .

نخلص من هـــذا إلى أن الغموض كان رد فعل نفسيا تعويضا طبيعيا ، وليس

(١) ريتشاردز – مبادىء النقد الادبى – ترجمة الدكتور مصطفى بدوى – الانجلو – ص ٣١٣ .

متعمدا أو مقصودا بذاته كما يذهب الدكتور شوقى ضيف [(١)] .

أو كما يري بعده الدكتور مصطفي الشعكة [(٢)] أو كما يقرر المازنى من أنه نحا إلى التردد وكثرة الموازنة والتحليل [(٣)] دون أن يوضح سبب ذلك .

فهذا ناتج في رأيى عن التناقض الحاد بين شروط المعري الذاتية وشوط مجتمعه الموضوعية هذا من ناحية ومن ناحية ثانية عن تناقضه ذاتيا من الداخل فكأن التناقض معمل فيه عمله داخليا وخارجيا .

على أن التردد الذى لاحظة المازنى (وكثرة الموازنة والتحليل) فإلى جانب أنها جميعا تعبير عما يحدث بداخل الفنان من صراعات نفسية داخلية وخارجية من صراعات اجتماعية إلا أن ذلك كله كان تاكيدا لحرصه الحثيث على أن يسعى إلى إيضاح الحقيقة – حقيقة ذاته أمام مهاجمية ومتهميه – وحقيقة الوجود من وجه نظره – وليس ايضاح الحقيقة فقط ولكن تأكيدها وكفالة سيطرتها أو سيطرة من يمتلكها علي الحياة . ولقد توسل إلي بلوغ هذا الهدف أو إبلاغه بما يجيد ويتقن من صناعة الآداب وخبرته الطويلة ومحصلة علمه وثقافته ، ومعايشته لمجتمعه ممارسة واحتكاكا والماما بماضى المجتمعات وتجاريب العصور ... قراءة وإطلاعا لم يتأت لغيره .

يقول جوركى :" إن الكاتب يعرف الواقع وكأنه هو الذى صنعه "[(٤)] .

وأبو العلاء هو ذلك الكاتب الذي ينطبق عليه مثل هذا القول لكاتب روسيا الكبير ولذلك فهو عندما يفصل المعني ويستطرد في تفصيله ، فهو يصنع في الحقيقة ما يصنعه الكبار في مجال صناعة الأدب والفن .

ويقول برجسون : إن الهاوى " يعنى بالنتائج المحصلة بالدرجة الأولى " والمحترف " يعنى بالوسائل التى تحصّل بها هذه النتائج "[(٥)] .

---

(١) راجع – الفن ومذاهبه في النثر العربى – المعارف .
(٢) راجع الدكتور مصطفي الشكعة – الأب في موكب الحضارة الإسلامية – الانجلو المصرية .
(٣) المازنى – حصاد الهشيم – ص ١٥١ – الشعب .
(٤) الواقعية الاشتراكية – ترجمة محمد مستجير مصطفى – دار الثقافه الجديدة .
(٥) برجسون – الطاقة الروحية – ترجمة الدكتور سامى الدروبى –دمشق دار الفكر – ص ٤٣ .

أما بخصوص الغموض فإن شأنه فيه شأن واحد كبتهوفن ذلك المؤلف الالمانى العبقري ، فلقد كانت موسيقاه غامضة على غير عادة الكلاسيك من المؤلفين الموسيقيين ، فلقد كان آخرهم . كما كان المعري آخر الكتاب الكلاسيكين الكبار .

يقول برنشتين العالم الموسيقى عن بتهوفن [١] " ... نجدنا أمام المعني الثانى للغموض أى " محض الايهام " وهنا تحولت المباهج الجمالية للغموض إلي مخاصر .

وتمثل هذا كله في فن بيتهوفن آخر الكلاسيكين العظام أيضا " فهذا بيتهوفن فنه " محض ايهام " ومع ذلك فهو أعظم المؤلفين الموسيقيين .

فلماذا يقال ذلك عن بيتوفن ، وقد كانت له علة (الصم) وقد كانت للمعرى علة (العمى) ولقد أراد بتهوفن التعويض بالتسامى والتعالى عن طريق ما يجيد (التأليف الموسيقى) وأراد المعرى من قبل ذلك كما أراد هوميروس من قبل ودانتى من بعد أن يعوضوا بالتسامى والتعالى عن طريق ما يجيدون (التأليف الأدبى) ؟ فلماذا يكون بتهوفن من أعظم المؤلفين فى تخصصه الفنى ولا تكون للمعري العظمة نفسها في سجل مؤلفى تخصصه الأدبى ؟

إذن فالقول إن الغموض سبة أو شيء سالب للمتعة [٢] أو للجمال فيه مبالغة – وبعد عن الصواب – وإلاّ كان المتلقى لفن بتهوفن مسلوب المتعة مفتقد الجمال .

والمتعة على أى حال ، وكذلك الجمال حدث نفسى ، بمعنى أن الحكم بأن شيئا ما ممتعا أو جميلا أو قبيحا إنما هو نتاج الوجدان أى أن المتلقي يجد في نفسه ميلاً أو نفورا مما يجد بسمعه أو بصره أو لسه أو شمه ... الخ فيحب أو يكره ، ويحتفظ في وجدانه بنموذج لما جربه بالحواس ومن ثم يمثل ذلك في حالة تكرار ذلك على حواسه .

يقول جوركى " ما من شيء جميل في الطبيعة إن ما هو جميل إنما يخلقه الانسان [٣] وقوام العبارة عندي (ما من شيء قبيح أيضا) ...

---

(١) عن الدكتورة امال مختار – الموسيقى بين علم النفس اللغة – عالم الفكر – مارس ١٩٧٩ م – ص ١٠٠٢ .
(٢) راجع رأى الدكتور الشكعة في موكبه الادبى – الانجلو .
(٣) الواقعية الاشتراكية – ترجمة محمد مستجير مصطفى – القاهرة ، دار الثقافة الجديدة .

نخلص من ذلك إلى أن سمة الغموض في فن الكاتب أو الفنان هي إعمال متفاعل بين ذاته ومحيطه الإجتماعى وبين وجدانه المتعارض مع الوجدان الإجتماعى ثم الجمعى بعد ذلك . وإنه نتيجة لذلك كله .

كما نخلص الى ان الغموض ليس سبة طالما انه لم يكن شيئا متكلفا مصطنعا لا يحتمله المجال وانما التفاعل بين الذات والموضوع هو الذي يملي الاسلوب ان لم يكن يفرضه .

والمتمعن في طريقة صياغة المعرى – معنويا – يستطيع أن يخرج من عبارة واحدة بعدة تفسيرات ولقد أشرت إلي ذلك في الفصل السابق عند تعرضي لقوله في رسالة الغفران " قد علم الجبر الذى نسب إليه جبرئيل " [(١)] .

واستطيع أن أعطى منها رأيا آخر وتفسيرا جديدا فأري أنه بهذه الصياغة يقطع الطريق على من قد يشك فيما سيقول . فيصطنع بتلك الصيغة اللافتة لنظر المتلقي فهو يعتقد أن الناس قد وضعوا فيه قرارا ، إنه مهما حاول الدفاع فلا محالة شكهم فيـــه ثابت باق ذلك لأنهم دون ذلك لن يكونوا أناسا . " وكيف يعتب الزمان على تجافيه ؟ وإنما حشى بشر وغدر " [(٢)] على أنه بهذه الجملة فقط " علم الجبر " يدلنا الشيخ – غلام رسالته – علي علاقته بنفسه الداخلية ونفسه الخارجية ومن واقع نصه ، وفي التصدير منها : شك داخلى ألا يكون موضع تصديق وتأكيد الذات أنه صادق . وتخوف داخلي من متخوف خارجي وايمان مطلق بالقدر ، وعلم بمقدّره السابق على الفعل به أو منه واقرارها له سلفا في العدم قبل وقوعه منه في الحقيقة .

وقد يرى أحد النابهين أنني أؤيد قول بعضهم فيه ، أنه ناكر للحساب (ثوابه أو عقابه) لأن ما قلته دفعا بالضرورة الي انتفاء مسئوليته عن فعله ، ومن ثم انتفاء حساب أخروي- في فكره- ، ترتيبا على أنه غير مسئول كإنسان عن فعل قرره له غيره – الله – بل فرضه عليه فرضا جبريا لا امكان له في تجنبه أو التوقف دون تمام تنفيذه به أو بوساطته . وقد يحتج هذا النابه ببيت المعري الشعرى :

هذا جناه أبى عليّ وما جنيت على أحد

---

(١) رسالة الغفران – تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمن ص ١٢٩ .

(٢) رسالة الغفران – تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمن ص ١٢٩ .

ومن ثمّ فقد جني جده علي أبيه مع قولى هذا وصولا إلى آدم فيصيب الاتهام موجد آدم – نعوذ بالله – فجوابنا عليه يكون : إن المعرى من حقه أن يفكر وأن ينظر ويقرر بعد نظره وتصوره وقد يكون ما طرحه النابه في فكر المعرى دون قصده وهذا من إعمال الثقافات لكثرتها عنده تحصيلا لا تحد حدوده ولكن أحدا ما مهما كان لا يستطيع أن يزعم أن المعرى قد قرر ذلك . مما يوقف النابه ، المهاجم على حدود التصور فيما تصوره المعرى .

ولما كان المعرى لم يقرر فلا يصح أن يتهم لمجرد التصور وإلا أصبح الأدباء متهمين لمجرد أنهم متصورون .

الكبت والقسوة والصياغة الانتقامية :

نستطيع أن نلحظ بوضوح مدى الميل إلى العنف والرغبة المكبوتة في الانتقام في ذلك البيت بالتحديد (هذا جناه أبى عليّ) .فإنسانه الداخلى يشعر بأنه مجنى عليه .

والمجنى عليه بالطبع لديه رغبة أكيدة في أن ينتقم من الجانى ويقتص منه .

ولكنه لا يقدر لأن الجانى (أبوه) من هنا فهو يكبت هذا الشعور العدوانى – الشعور بالهدم – هدم الخصم الجانى – فيستعيض عن الهدم الظاهرى لعجزه عنه بهدم معنوى نفسى داخلى . ولكنه لفرط ألمه واعتمال العنف والقسوة داخله ، ينفّس بتعبيراته الأدبية والفنية ، فهي وسيلته إلى ذلك [١] " انتقام مثالى قدمه الفنان لنفسه وللناس " وريتشاردز له رأى في هذا إذ يقول :[٢]

" نعم إن الشاعر يختار بلا شك ولكن مجال الكبت اللازم له أقل بكثير من الغير ولهـذا السبب فإن ما يلزمـه كبته تجده يكبتـه بعنف حقا ولذلك فإن من الأمور التى تسترعي انتباه المشاهـد هـو مقـدار العنف والقسوة التى يتميز بها الفنان في بعض النواحى " .

والفنـان بطبيعتـه أديبا كان أو مؤلفا موسيقيا أم مخرجـا أم رسامـا أم فنانا

(١) الدكتور حسين عثمان – الكوميديا الالهية لدانتى – الجحيم – المعارف .

(٢) مبادىء النقد الأدبى – ترجمة الدكتور مصطفى بدوى – المؤسسة المصرية – ص ٣١٣ .

تشكيليا ، خارجا على قانون العادة والتقليد . فالعادات والتقاليد لا تلزم إلا الانسان العادى والفنان والأديب الحق ليس إنسانا عاديا .

ولكن شعور المعرى بالجناية لم يكن شعورا منصبا على أنها وقعت علي ذاته فقط ولكنه رأي الدنيا كلها مجنيا عليها فأراد أن يعبر عن مدى رغبته في ومع آثار الجناية عليها فرد الأعمى بصيرا والهرم شابا وكأنه يعدل وضع صورة مقلوبة [1] " فليس يكفيه أن يصير الأعشى أحور ، والأعمى بصيرا ، والهرم شابا ، وإنما يعوض الذى امتحن في الدنيا بعاهة أو بلوى ، تعويضا لا يقترح مثله سوى ضرير مبتلي محروم ، فأخذ أهل الجنة بصراً هم الذين حرموا نعمة البصر في الدنيا . واجملهم عينا " عوران قيس " وأطيب نسائها نشرا ، امرأة كانت في الدنيا تدعى " حمدونة الحلبية طلقها زوجها – بائع السقط – لرائحة كرهها من فمها . وأنصعهن بياضا أمة تدعى (توفيق السوداء) كانت تخدم في دار العلم ببغداد وذلك كله كان لأبى العلاء " (فحمدونة) مظلومة وكذلك الأعشى وكذلك زهير بن أبى سلمى وعوران قيس و (توفيق السوداء) مبتلون جميعا ومحرومون مثلهم مثل أبى العلاء .

فاذا كان هو لا يرضى عن عماه أو مصيبته ، فهو كذلك لكونه رجلا اجتماعيا وانسانيا لا يرضى لذى عاهة أو علة أن يرضى عن عاهتة . ومن ثم ينتقم بالأدب ، وهو أداته الحربية يوجهها ضد أعدائه : (نفسه) إذا استكانت ومجتمعه إذا انحرف وظلم ، والطبيعة إذا لم ترحم .

و لقائل أن يسارع بإمساكى متلبسا باتهام الرجل . ولكنى أرده بأن هذا الخروج على النفس هو حق للإنسان في أن يختار لنفسه ما شاء وأن الخروج على المجتمع هو حق له في حالة كون المجتمع مقرا للحرية الشخصية بمعناها : (الفكرى والمادى) أولا ثم الإجتماعى ثانيا ، أما خروجه على الطبيعة أى على المقرر من قوة عليا : (الما فوق الطبيعة) فليس لنا أن نحل أنفسنا محل القوة العليا ذلك لأن الإحلال هنا نوع من الاشتراك أو إشراك الإنسان نفسه وهو مخلوق للخالق .

والمعرى بخروجه على سنة الحياة المقررة من عل هو مجرد مقصور لمدى سعة

---

(١) الدكتورة عائشة عبد الرحمن – قراءة جديدة في رسالة الغفران – نص مسرحى من القرن الخامس الهجرى ص ٥٠ .

رحمة الله . لأنه (العادل) ولأن الإنتقاص ليس عدلا . إنما العدل هو المساواة المطلقة – في عرفه المثالى – والله هو العادل ومن ثم فإنه يتصور ثقة في التنزيل ، وقد وعاه الحديث ، وقد درسه : بأن (رحمة الله وسعت كل شيء) وبأن الجنة يدخلها المغفور لهم على هيئـــة تامـــة كاملـــة العدل شكلا ومضمونا . وهـــو بذلك لم يخرج عن الحديث النبوى : " يدخل أهل الجنة الجنة على طول آدم ستين ذراعا بذراع الملك ، على حسن يوسف وعلى ميلاد عيسى ثلاث وثلاثون سنة وعلى لسان محمد ﷺ جرد مرد مكحلون " (١) .

فهذه الهيئة التى ابتكرها خيال المعرى للأعشى ولعوران قيس ولزهير وبشار إذ يجعله بصيرا في النار إنما لم تكن إلا ترجمة لأصل دينى إسلامى .

ومثل ذلك ما فعلـــه مع حمدونة الحلبية أو توفيق السوداء وهما عاملتان كما أخبر . فلئن صور خياله (حمدونة) رائحتها أطيب روائح النساء في الجنة نشرا فهذا تقدير المعرى لليد العاملة . وهو تعويض لها عن حرمان وعدم اقبال الناس عليها وهى بلوى تصيب المرأة إذ ما أبغض أن يشعر المرء وخاصة المرأة بنفور الناس منها فما ابتكر المعرى سوى تفوق حمدونة رائحة على روائح كل نساء الجنة .

وهذه هى وجهة نظر (الذات المعرية) ولكن الموضوعية ماثلة في أنه استعار فكرة رائحة نساء الجنة من الحديث النبوى إذ يقول : " ولو اطلعت امرأة من نساء أهل الجنة إلى الأرض لملأت ما بينهما ريحا ولاضاءت ما بينهما " (٢) .

والاضاءة قد استعارها أبو العلاء فيما أظن ليصف بها هيئة (توفيق السوداء) عاملة دار الكتب ببغداد فقد وصفها بنصاعة البياض .

ومن هنا نقول إن ذات المعري بكل كبتها وشعورها بجناية المجتمع عليها ، بل هو فيما اعتقد يرفض القول إن القرار الطبيعي العلي قد قرر سلفا هذه الجناية ومن ثم يتصور سعة الرحمة اللاحقة لما سلف – في الماوراء – .

---

(١) عن ابن ابى الدنيا حدثه القاسم بن هاشم ثنا صفوان بن صالح حدثه رواد بن الجراح العقلاني وثنا الاوزاعى عن هـارون بن وثاب عن انس بن مالك قال رسـول اللـه ﷺ : عن ابن القيم حادى الارواح الى بلاد الافراح ص ٢٥٢ .

(٢) البخارى في صحيحه عن أنس بن مالك عن النبي – ابن القيم – حادى الارواح ص ١٤٤ .

إلا أن ذاته قد صنعت توازنا بينهما كذات فردية مع شروط المجتمع الموضوعية وشروط الجمع الديني فكأنه يخرج ولم يخرج عليها . ذلك لأنه رأها مقلوبة علي غير هيئتها السوية الموجودة بها منذ الأزل كما خبره من القراءات وثقفه من الثقافات ، الديني منها والاجتماعي أو الانساني. فهو بخروجه علي المجتمع وعاداته وقوانينه لم يخرج عليها حالة كونه مقيما للعدل ، بل خرج عن حالة نقضها المجتمع وخالف بها الجمع في عصر سابق على عصره و تلك سنة العدل كما عرفها إيمانا(بالسنةالعلية).

على ذلك فالتعويض لم يكن مقررا من ذات المعرى ، ولكنه مقرر في السبق من (التنزيل) ومن (التفصيل) النبوى لعلمه بمدى الحرمان الطويل وجملة الممنوعات والمحظورات والمحرومات المقررة عليه جبرا ، التى يعجز عن نيلها لضيق ذات اليد وقوة سيطرة الاستغلال [1] وأن أول زمرة تدخل الجنة على صورة القمر ليلة البدر ، والتى تليها على أضواء كوكب درّى في السماء ولكل امرىء منهم زوجتان يرى مخ سوقها من وراء اللحم وما في الجنة من أعزب .

ولسوف اتعرض بتوسع لذلك الكلام عن (الصراع بين الوجدان الفردى والجمعى) .

وبذلك أصل في ردّى على من يظننى متلبسا باتهام الرجل إلى منتهاه في هذه الفقرة ، وإن كنت قد تخطيت حدود مؤثرات النفس وخرجت إلى مؤثرات العقيدة .

على هذا فإننى بهذا الذى طرحته انتقل من مساحة بحث مؤثرات نفسه على إبداعه إلى مساحة بحث مؤثرات مجتمعه وبيئته على الابداع عنده .

٢- مؤثرات البيئة

رأيت عند التعرض لشخصية أبى العلاء - علاقتها كذات مجتمعه وتأثير ذلك على الابداع الأدبى بالدراسة - ضرورة استعراض أبعادها الثلاثة المعروفة (البعد النفسى) وقد استوفيناه أو نظن والجانب الجسمى وقد استعرضناه تقريبا عند عرضنا للبعد النفسى ، وتبقى لنا مع البعد الاجتماعى جولـــة نعرض لها في صفحات البحث

(١) المصدر البخارى في صحيحه عن أنس بن مالك عن النبي - ابن القيم - حادى الارواح ص ١٤٦ .

التاليـة على استحياء ، وصولا إلى دوافعها المؤثرة على الابداع الفني والأدبى الخاص بها .

تقـول الدكتورة بنت الشاطىء[1] " فنحن " " نـؤمن بأنـه ما مـن كلمـة في (الرسالة) غير ذات أهمية ان لم نحتج إليها في فهم المعنى ، فقد نحتاج إليها حين ندرس الخصائص الفنية لأسلوب الغفران أو حين نحاول أن نلمح شخصية " أبى العلاء " في ألفاظه وكلماته " . وهذا هو الحق بعينه .

وقد كان أيسر لنا أن نلج مداخل الكتب ولوج النقلة في صحبة مصباح ليلى شاحب لا يقوى على الشهادة عليّ عند الأخذ .

ولكن فأين جهد الباحث . هذا من ناحية أخرى : فهمنا طبيعة البحث العلمي : اكتشاف جديد : اضافة جديدة للعلم .

على ما تقدم لم نلجأ إلي ما قيل عن الرجل . وعن حالته البيئية والعقيدية ومدى تأثيرها وانعكاسها على عمله الأدبى بقدر ما كان لجوئنا إلى أثاره وتعويلها عند الأخذ له أو عليه بمقاييس العلم الموضوعية العامة في الحكم علي حالة التعويض بالإبداع عن حالة الفقد ، مع التمثيل لها من بعض أدبه .

وكذلك يكون نهجنا نسلكه مع المحيطين به ، ومجموع اهتماماته ، استنباطا من منتجه الابداعى التخييلى ولست بمستحدث حدثا في ذلك . فالعلاقات وقائع ، والوقائع تختلف بأختلاف الرائى فيها أو الناظر إليها . وهى ملك عام للإنسانية . فمن شاء تناولها ومن شاء أعرض . ولكن الأولويات منها كانت كذلك في نفس المعتقد بذلك وحسب تقديره .

ولما كنت متتبعا أسلوب الرجل الإبداعى ، مصراً على كشف ما أرى أنه ايهام لتصوير حوادث العالم الآخر وأحداثه تصويرا محتملا وليس حتميا ،

- وهذا يقرب الظواهر الدرامية في رواية الغفران نحو الملحمية إذ أن التصوير المحتمل هدفه تبعيد الحدث المرسوم أو تغريبه . والتغريب محور الملحمية الحديثة -

لذلك ألزمت نفسى لإثبات ذلك ، خدمة لغرض تأصيل فكرتى عن إبداع الرجل

---

(١) مقدمة رسالة الغفران – في منهج نيكلسون – المعارف ط ٦ – ص ٩٧ .

على نص متنه الموسوم (رسالة الغفران) .

والبحث كما أعلم يحتاج إلى المصادر الكثيرة و قد درست في الغالب من خارج ابداعاته الفنية ، كحركة تاريخية وقائعية أو تسجيلية على نحو ما نرى في (تعريف القدماء بأبى العلاء) أو (الجامع لأخبار أبى العلاء) لذلك شغلنا أنفسنا بالبحث في علاقاته بالموجودات من داخل نص رسالة ذاتها إلى جانب ما يلزم من خارجها تأكيدا نص الرسالة لرؤيتنا فيها مما كان وقائعا خاصة بالرجل الشيخ أو تحليلا لوقائع .

ولقد تتبعنا جملة ما أورد الشيخ العالم ومجمل ما استعرض في رسالته من معلومات ومعارف نظرية تدل عليها اطلاعاته المطردة ، فهو يتكلم عن القلب الانسانى أو الوجدان عنده فيبين ذلك فهما منه لدخيلة نفسه وهو بذلك يتمثل الحديث " رحم الله امرأ عرف قدر نفسه " وقد أكد الصدق في نفسه بعلم الله به فيه " قد علم الجبر " وجملة قوله بعدها في مفتتح رسالتـه الغفرانيـة والاستطراد في وصف دخيلة نفسه تدلنا على مسالمـة الرجل لما هو خارجه ومصارعة نفسه لنفسه بتحمله عبء الارتهان الاجبارى صبيا نتيجـة (الجدرى) وهذا ليس باختياره ولكن جبرا من (الجبر) وهو رهين حبس المجتمع له في بيته لا يبرحه ما يقرب من نصف قرن خاصة وأن أحوال البلاد السياسيـة والاجتماعيـة متشابكـة في دمويـة حربيـة ودسائس ما بين سقوط أنظمـة حاكمـة وقيام غيرها – أكثر منها قهرا – الحمدانية حتى ٣٨١ هـ فالفاطميـة (٤٠٢ – ٤١٤) فالمرادسيـة (٤١٤ – ٤٢٠) فالرومية .

وقد كانت أيامه ، أيام حرب شبه صلبية وحرب أهلية " عاش تحت الحمدانية والفاطمية والمرداسية والروم " " في معرة النعمان موطنه وعاصر كل هذه الصراعات الداميـة فترى كيف تنعكس كل هذه الوقائع الداميـة على وجدانـه وكيف تتلون شخصيته "[1] .

تواضعه ومجاملته :

فإذا رجعنا مرة أخري إلي الزاويـة الإجتماعية في شخصيـة الرجل من واقع ما كتب عن نفسه نصا في رسالتـــه (الغفران) وجدناه يسجل على نفسه التواضع

---

(١) الدكتور لويس عوض – على هامش الغفران – الهلال نفسه و – المقال الخامس – الاهرام .

الشديد وعدم التعالى في أستاذية ،عندما يحدث من هو دونه " وقد علم أدام الله جمال البراعة بسلامته أن الحضب ضرب من الحيات وأنه يقال لحبة القلب حضب " [١] وهو أيضا ميّال إلى التلطف والمجاملة " ... إن في مسكنى حماطة ما كانت قط أفانيه " " تثمر من مودة مولاى الشيخ الجليل " والمعنى الظاهرى لهاتين العبارتين يرشدنا إلى القول إن المعرى يريد أن يقول لابن القارح مجاملا إن جفاف قلبه يرطب ويخضر ويثمر بود ابن القارح له . وفي هذا إيهام شديد لابن القارح .

ولكن المعنى الباطنى أو الجوانى للعبارتين مختلف ، إذ أنه يحتمل فهمه على وجه آخر وهو أن المعري يريد أن يقول للشيخ توجسا منه وابعادا له عن صلة ينشدها عنده : إنك موهوم يارجل إذ تظن أننى شجرة مثمرة يمكنك أن تستظل بها في قيلولة عمرك على طريق نهايتك إذ أننى شجرة جافة لا أوراق لها ولا ثمار بها ، وهي من نوع الحماط ، تختبىء فيه الحيّات الضخام [٢] وبذلك قلنا في الفصل السابق - وهو إيهام شديد أيضا " وأن في طمرى لحضبا " يضمر من محبة مولاى الشيخ الجليل - ثبت الله أركان العلم بحياته - مالا تضمر للولد أم " [٣] .

وهذا الضرب من المجاملة كان جزءا من الحياة الإجتماعية في هذه الفترة - (القرنين الرابع والخامس الهجرى) وهذا ليس ملحوظا في (رسالة الغفران فقط) ولكننا نجده في رسائله كلها [٤] (الصاهل والشاحج) ، (الهناء) ، (الإغريض) ، (رسالة الملائكة) وللناظر في (رسائل أبى العلاء) " فقد جعلنى إن حضرت عرف شأنى ، وإن غبت لا يجهل مكانى كياء في النداء والمحذوف من الابتداء " [٥] .

« أجامل الناس ولــو أننى كشفت ما فى الرياء خزانى»
« ارائيك فليغفر لى الله زلتى بـذاك ودين العالمين ريــاء »

---

(١) نص الغفران - تحقيق الدكتورة بنت الشاطىء ، ط ٦ معارف - ص ١٣٢ .

(٢) وهذا عكس تفسير الدكتور لويس عوض لنفس الفقرة - راجع على هامش الغفران ، ورسالة ابن القارح - ص ١٠٥ .

(٣) المصدر نفسه ص ١٣١ .

(٤) مما وقع عليه اطلاعنا .

(٥) رسائل ابى العلاء مرجيليوث ص ١٤ .

قناعته :

وتظهر قناعة الشيخ وتقشفه مع قدرته ويسره في النذر القليل من الطعام الذى يقيم أوده مما ليس بروح ولا مأخوذ من ذات روح – زهد أقرب إلى البراهمة من الهنود وذلك ثابت فى قوله :

وحضر في ناد حضره الأسودان اللذان هما الهنم والماء[١]

والضمير هنا لقلبه . وهو يريد أن يقول إنه يميل إلى – التمر والماء – " وإنه لينفر عن الأبيضين إذا كانا في الرهج معرضين " وهو ينفر عن الماء والخبز المصنوع بلا أدام من حبوب نبات (الفث) إذا تعرضا للغبار ، وفي هذا تحديد لنوع طعامه – فهو لا يقترب من الدهون الحيوانية .

وهو يصف جسمه بالنحافة فيحدد لنا بعد شخصيته الجسمانى ، ويصف حاله مع الشيخوخة :" فأما الأبيضان اللذان هما شحم وشباب فإنما تفرح لهما الرباب ، وقد يبتهج بهما عند غيرى ، فأما أنا فيئسا من خيرى [٢] .

إذن فهو يائس من خير في نفسه ؟ كما أنه يائس من خير غيره .

يأسه :

" سألت عــــن الحقائق كل قــــوم	فما الفيت إلا حرف جحد"
"ان التخرض لكثير في الإنس والجن	وإن الصــــــدق لقليل" [٣]

ولكنه ليس يائسا من الخالق :

"وما أنا يائس مــــن عفو ربى	على كل ما كان من عمد وسهو"
"ابينا سوى غش الصدور وإنما	ينال ثواب اللــــه أسلمناقلبا"
"الخشى عــذاب اللــــه عادل	وقد عشت عيش المستضام المعذب"

---

(١) رسالة الغفران ص ١٣٩ .
(٢) رسالة الغفران ص ١٣٩ .
(٣) رسالة الغفران ص ٢٩٨ على لسان عفريت .

عنايته بالضمير :

والشيخ معنى بالضمير أشد العناية ، ربما يكون لفقده . دور في العناية بالضمير والمجهول أو المستتر والمبطن . لهذا فهو معنى بمكنون الذات الانسانية .

فظاهر الناس لا يهمه ولكن الذى يشغله هو مخبرهم وليس مظهرهم . لذلك يفرد لباطنه صفحات .

وواضح أنه يكره الباطن وما بطن ، ويعرض بالباطنية وأن سلك مسلكا ذاتيا ، بمعنى انه اتخذ من باطنه وسيلة لشن هجوم على الباطنية .

نراه يفرد للحديث عن القلب ووصفه بأوصاف جافية ، مخاصمة فيها حيف شديد ، إذ يصفه بأنه (حضب) : ثعبان ذكر ، فيحمله على التذكير ويصفه قبل ذلك بالشجرة الجافة [1] التى تأوى الحية ، فيجعله على التأنيث ويصفه مرة ثالثة بـ (الاسود) وهو الثعبان الخطر أو العقرب " وأن في منزلى لأسود هو أعز من عنترة على زبيبة " [2] والمقصود قلبه طبعا .

وقد أصاب بذلك في لفظة واحدة ثلاث معان : سواد القلب أو سوء الطوية والعقرب والثعبان في شدة أذاهما . وفي هذا دليل على خوفه مما يضمر الناس .

وقد سجل عليه طه حسين بغضه الشديد للشيعة ولا سيما لفرقها الباطنية " كان يبغض الفاطمية " على وجه التحديد لغلوها في الباطنية [3] ومعروف اتصال ابن القارح وعمله في خدمة الدولة الفاطمية ، ثم فراره إلى الشام هربا من (الحاكم بأمر الله) الفاطمى .

لذلك ربما أراد المعرى بذكاء مفرط على متذاكٍ عليه أن يلمح إليه – ابن القارح – بأنه : جميل مظهرك على مرآة رسالتك ولكن المهم هو ماتضمر .

ولكنه لفرط أدبه ودماثة خلقه مثّل بضمير ذاته. وهذا افتراض دعتنا إليه اشتباكات الضمائر في عصره وحرب النوايا ، وتربص الأضداد و الأغراض ،وتوجس

---

(١) الحماطة .

(٢) رسالة الغفران ص ١٣٢ .

(٣) الدكتور لويس عوض – على هامش الغفران – الهلال .

الأشياء بالأشباه [١] وما أشبه المعرى هنا بشاعر يصطنع (القناع) كرمز ليضفى على غرضه موضوعية . أو كما يقول الدكتور جابر عصفور شبه محايدة ، تنأى به عن التدفق المباشر للذات [٢] أيا كان الأمر .

فقد استعرضنا من النص بعضا من ملامح ذاته ، استفتاحا للبعد الاجتماعي للرجل بقدر ما يكفى كمثل ، مبتدئين به شارحا لذاته ، موضحا لتخوفاته ، متجولا بين أنّاته [٣] .

مؤكدا (علم الجبر) بها لسبقه في الغيب تقريرها ، على أن ذلك لا يكفي لاستيفاء البعد الاجتماعى ، إذ لابد من الاسترشاد بوجهات النظر الموضوعية في ذلك الصدد . وكذلك إبداء بعض وجهات النظر فيما نرى فيه تجاوزا للموضوعية ، وصولا إلى مؤثرات البيئة على الابداع في رسالة الغفران فإذا قال ابو العلاء :

" لا تقيد على لفظى فإنى مثل غيرى تكلمى بالمجاز " .

فانه يقرر حجم التناقض بين ذاته وبين مجتمعه . تناقض المطلوب مع الموجود فالدوافع الموضوعية (تقييد الحريات) والدوافع الذاتية (رفض هذا التقييد) ومن هذا التقييد ورفضه ينتج المجاز أسلوبا فيلجأ المعري ذاتا إلى الرمز والتورية والاستعارة وأساليب التخييل والإيهام هروبا من الشروط الموضوعية لمجتمعه ، تلك التي تتناقض تناقضا رئيسيا مع شروطه الذاتية (الجسمية والنفسية والاجتماعية والثقافية والمزاجية والوجدانية) ومن هنا يتصاعد الصراع بين وجدانه الفردى ووجدان الجموع مرورا بتناقض ذاته مع مجتمعه ، بكل ما يمثل من ثقافة ومن ممارسات اجتماعية . فيكون طبيعيا صدامه مع الرقابة الاجتماعية الرسمية دائما . ومع الرقابة الجمعية احيانا . صدام الخاص بالعام ، الذاتى بالموضوعى .

---

(١) نحدس أن ابا العلاء قد فهم ان ابن القارح يتذاكى عليه ، فكال له علما وسخرية في حيطه وليس كما ذهب استاذنا الدكتور طه حسين من انه مغفل كبير .
ولم يكن ذكاؤه من وجهه نظرنا يسعى الي الاتجاه الذى اشار به فهم الدكتور لويس عوض على هامش غفرانه من ان ابن القارح اراد جر المعرى الى ساحة معركة ثقافية بين محور الحمدانية الروم ومحور الفاطمية بل انسحب هذا لان فيه اتهام للمعرى بالخيانة العظمى لانه محسوب في فهم الدكتور لويس على محور الاستعانة بالروم على الفاطمية وهو ما ينفيه هجوم المعرى على صاحب حلب في رسالة الصاهل والشاحج .

(٢) الدكتور جابر عصفور . اقنعة الشعر المعاصر – فصول مجلد ١ عدد٤ ص ١٢٣ القاهرة الهيئة العامة للكتاب .

(٣) التي تعطف الجمل على معمول (علم الجبر) .

وهذا الصدام يتغير حجما وكيفيه بقدر الحياة ذاتها .

فكما يقول برتولت برشت : " فلكل إنسان تاريخه الخاص الذي يرتبط بتغيير الحياة المحيطة " [١] وتاريخ ابي العلاء الخاص مليء بالوقائع والأحداث والتقلبات ، ذلك لان الانسان لا يعيش بنفسه فقط مهما احتاط في عزل نفسه .

ذلك لأن الناس لا تتركه لحاله مطلقا . " الناس يتهافتون على سماع سيرة الرجل ويعجبون بآرائه على ما فيها من شذوذ غير مألوف وخطل لا يغتفر [٢] .

" يجلّون فيه عصامية تجلت بأبهى مظاهرها في مخلوق ليس له من الحياة حول ولا قوة ، فتخيلوه متكلما ، وزعموه ملحدا ، وظنوه فيلسوفا مسلما ، وتصوروه بين بين " [٣] والشهرة إذا استفاضت صار صاحبها هدفا لعيون الخلق وألسنتهم ، تلك تغلى وتنقب ، وهذه تروى وتسرد ، حتى تعود كل كلمة لصاحب شهرة محفوظة ، وكل حركة ملحوظة ، وكل حركة ملحوظة وكل عمل محسوبا وكل رأى مكتوبا وحتى تشغل التوافه من اهماله ، والفلتات من حركاته وأقواله أكثر من محلها الصحيح [٤] .

ابو العلاء بين الذات والموضوعية :

وقد يكون المعرى مخطئا في رأى ما أو في أكثر من جملة من ارائه الكثيرة التى بثها في مؤلفاته التي تربو على السبعين مؤلفا مما هو معلوم ومحصور. ولكن من وجهه نظر من ؟ مجتمعه أم أفراد لهم مكانة مرموقة ومصالح يضيرها ما يثيره من آراء حول الامتناع عن أكل اللحوم وذوات الأراوح ونواتجها ، في عصر سلعته الأساسية هي إنتاج اللحوم والطيور الداجنة ونواتجها ، وقد كان نظام مجتمعه الإقتصادى نظاما إقطاعيا يسعى إلى الاستقرار واعتماد الهيكل الأساسى له القائم على النهب المكثف من قبل أقلية سياسية تشكل صفوة الحكام في شكل أقرب إلى الأشكال القبلية في حين أن المعرى كان يشكل خروجا على هذه الرغبة الرسمية ، بحكم كونه محروما يوظف الكلمة والفكـــرة من أجل فض أو تقويض سياج الحرمان

---

(١) نظرية المسرح الملحمي – ترجمة الدكتور جميل نصيف – وزارة الإعلام العراقية .

(٢) حسن حسين – الولاء في نقد ذكرى أبى العلاء ص ٧ – ٨ (وهو فيما نرى لا يكن ولاء لابى العلاء) .

(٣) المرجع نفسه .

(٤) إبراهيم المازني – حصاد الهشيم – الشعب ص ١٥٥ – تستطيع استقراء هذا مما جمع (تعريف القدماء بأبى العلاء) .

الرسمي المضروب قانونا حول الفقراء من امثاله ، وما أكثر ما ملئت بلاده جوار وجوعا وحرمانا . وهو يبتكر في مؤلفاته كل صنوف التوصيل ، للتأليب والتحريض دفعها لتيك الفقراء عدة التغيير . احيانا بالمباشرة :

"ساس الأنام شياطين مسلطـــــة ... في كل مصر من الوالين - سلطان
من ليس يحفل خمص الناس كلهم ... إن راح يشرب خمرا ، وهومبطان"
"ياملـــوك البلاد فزتم بنسيء العمر ... والجـــــور شانكم في النساء "
"فاميرهم نـــال الامــــــارة بالخنا ... وتقيهم - بصلاتـــه - يتصيـــد "
"يسوسون البـــــلاد بغير عقــــل ... فينفـذ امرهم ويقال ساســـــة"

وأحيانا بالتورية والايهام والتغريب كما فعل في رسالة (الصاهل والشاحج) .

حين رمي أميـر البلاد بالخيانة العظمى : " ثم ينقل الثعلب ، فيما ينقل إلى الشاحج من أخبار الحضرة العالية بحلب ، حرسها الله ، وما تحدث به العامة ، أن غلمانا وردوا من بلاد الروم حضرته العاليه . واختلف فيهم القول ، فقال بعض الناس هم هدية من زعيم الروم .

وقال آخرون : " بل اشتراهم السيد عزيز الدولة ، أعز الله نصره فإن كانوا هدية فهو - خلد الله ملكه - يجازى عنهم بأضعاف القيمة " [(١)] .

وهذا يجرنا لمناقشة موضوعية لما طرحه الدكتور لويس عوض حين كتب على هامشه الغفراني " ويكون المعنى الحقيقى لرسالة ابن القارح إلى المعرى هى بمثابة قفاز فاطمي ألقى به ابن القارح في وجه المعرى صديق محور آل حمدان الروم " [(٢)] .

وهكذا دون مقدمات يرمى المعرى بصداقة آل حمدان الروم ، في وقت أراد سعد الدولة ابن سيف الدولة أن يحمى كرسيه فاستنجد بالروم ضد آل مرداس العرب البدو ، في حين أن المعرى ، لم يضبط متلبسا بالكتابة لسعد الدولة ، ولا لسعيد الدولة في جملة ما كتب من مؤلفاتـــه الأربع والسبعين ، بينما نجده على ما ذكر ياقوت في (إرشاد الأريب) ، وما ذكره صاحب كشف الظنون ، وكذلك ابن خلكان . ومنها رسالـــة بعث بها أبو العلاء إلى أحد معارفه من الكبراء يهنئه فيها بقدوم وزيرالسلطان

---

(١) أبو العلاء المعرى - رسالة الصاهل والشاحج - تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمن - دار المعارف .
(٢) الدكتور لويس عوض - على هامش الغفران - كتاب الهلال ، المقالة الخامسة - الاهرام ٦٤/١١ .

" شبل الدولة " إليه وشبل الدولة كما نعلم هو : " أبو كامل نصر بن صالح بن مرداس "[١] .

ومن الغريب اللافت حقا أن الدكتور لويس عوض يكرر اتهام المعرى في غير مباشرة بالخيانة العظمى إذ يقول : " وليس يبعد أيضا أن المعرى كان مناصرا للحمدانية والروم على الأقل بحكم نفوره من الفاطمية وبحكم ثقافته الفلسفية اليونانية والعقلانية العربية كما ترجح ذلك رحلتة البغدادية السابقة عند إعلان الفاطمية في مصر "[٢] .

ولعل في رسالة الصاهل والشاحج ما ينسف هذا الزعم ، فهو كما عرضنا ، يهاجم بوضوح التجاء الأمير (عزيز الدولة أبى شجاع فاتك) للروم ضد الفاطمية إذ كان واليها على حلب آنذاك ، أراد الاستقلال بها بعيدا عن مصر الفاطمية فطلب تدخلا روميا أجنبيا ودعاهم لدخول حلب لمناصرته ؟ فمن يتهم من بالخيانة ؟ وإذا كان المعرى صديق محور (الحمدانية الروم) أو مناصرا للروم ضد الفاطمية فلماذا لم يناصر فاتك في دعوته للروم وهو صديقهم ؟ وكيف نفسر اتهامه له بالخيانة (فهو) يجازى بأضعاف القيمة .

وما المقصود في عرف متهم أبى العلاء بما لا يتفق وموضوعية البحث العلمي أو منطق الاستنتاج الموضوعى ، وما المقصود بعبارة (يجازى عنهم بأضعاف القيمة) ؟ ولما يهدى زعيم الروم أمير حلب الفاطمى غلمانا ؟ وماذا يفعل بهم أم ماذا يفعلون به ؟ وكيف يقول قائل إن المعرى وعلى غير عادته يصادق من كانت له مثل هذه الاخلاق ؟

هذا زعم أقل ما يقال فيه أنه مجاف لمنطق العلم والموضوعية – بعيد عن الصواب ، ولا يطابق موقف القائل (غدوت في زمن كثير اللدد – اللهو – ونوائب الحقت الكبير بالصغير)[٣] .

---

(١) كامل كيلاني – مقدمة : رسالة الهناء بيروت ط المكتب التجاري ص ٣ .
صالح بن مرداس : امير حلب ٤٢٠ – ٤٢٩ هـ .

(٢) الدكتور لويس عوض – علي هامش الغفران – الهلال .

(٣) رسائل أبى العلاء ص ١٤ .

وحسبى ردا على مثل هذه المزاعم تصدير قول أبى العلاء :

لا تظلموا الموتى وإن طال المدى   إنى أخاف عليكم أن تلتقوا

فأبو العلاء الذى يبهر أهل بلده بنادر ذكائه وسعة علمه ومواتاة شاعريته ويسرف في أخذ نفسه بالتفتح للدنيا والإقبال على الحياة مع الولع بالعلم والجد في طلبه [١] أبو العلاء على ما كان في لطف حسه وصفاء وجدانه وعجيب فطنته لم يسلم من الهجوم في حياته وبعد مماته وتلك هى ضريبه الإبتكار والخروج على المتعارف ، وذلك لأن الابتكار يتضمن حتما الاستقلال في التفكير والانسلاخ من القالب الذى تفرضه الجماعة فإن الانشقاق لابد وأن يعرض الأفراد ذات الموهبة لمواجهة كثير من مشكلات غير عادية [٢] .

ولقد كان أبو العلاء مبتكرا حقا ولهذا (لم يختلف الناس في رجل اختلافهم في أبى العلاء ولا تراوحوا بشخص بين الكفر والايمان تراوحهم به) [٣] .

اعيبونى حيا ثم قام لهم   مثن وقد غيبونى ان ذا عجب [٤]

" إنه إنسان ممتاز ، وقد تأمل الكون والحياة ومصير الانسان – وسمع أكثر ما قيل من رواد هذه الافاق ، وأدارها في ذهنه ، ثم أملى قوله فيما عرض له ، غير مصدر عن تقليد وارتجال .فأعلنه صراحة صادقا مهما خالف العرف " [٥] غير متق ولا متهيب وإن غيره من الشعراء ليخفون نقائصهم ويكتمون اهواءهم ويحرصون على التخفية فى اعلان ارائهم إذا كانت تمس شعور العامة أو تهاجم مصالح الخاصة [٦] .

– ***التزام ذات أبى العلاء بالموضوع المطروح منها :***

كان أبو العلاء يحث على هـذا الزهد منصرف عن ملـذات الحياة " ويدعو إلى

---

(١) الدكتورة عائشة عبد الرحمن – قراءة جديدة رسالة الغفران ص ١٩ .
(٢) الدكتور حلمى المليجى – سيكولوجية الابتكار القاهرة ط ٢ المعارف ص ٣٧٤ .
(٣) احمد تيمور – أبو العلاء المعرى – لجنة التأليف والترجمة والنشر – ص ١٢٥ .
(٤) لزومية ٤٨ جـ ١ – المعارف .
(٥) الدكتورة عائشة عبد الرحمن – الحياة الانسانية عند ابى العلاء – المعارف ص ٤٦ .
(٦) الدكتورة عائشة عبد الرحمن – الحياة الانسانية عند ابى العلاء ص ٤٠ .

الرفق بالحيوان وهو ممتنع عن أكل اللحوم ، فهو يعنى ما يقول ، ويتقيد به ويصدر فيه عن اخلاص " [١] .

– **عدم التزامه بالكثير من الموضوعات المطروحة من مجتمعه :**

" إن من الشذوذ المنكر أن نظل قيد ضوابط الأقدمين وأن نتهيب ما خلعوه عليها من قداسة " [٢] وهكذا يتعين فهم طبيعة الصراع بين الذات والمجتمع : التزام الذات بما تصرحه مع مخالفته لما يطرحه مجتمعه ومن هنا تتوضح طبيعة التناقض كبعض من كل في سلسلة تناقض الذات المبدعة مع مجتمعها أو تناقض مجتمعها معها .

– **أبو العلاء والحرية الشخصية :**

ولنا أن نتساءل : هل تمتع أبو العلاء بالحرية ؟ وهل تدل ابداعاته الأدبية والقضايا التى أثارها بل فجرها ، على أنه تمتع بالحرية أو كان حرا في وقت ما ؟

" تعرف الحرية أحيانا بأنها قلة المقاومة أو الكبح[٣] لا تقيد على لفظى " .

ومعلوم أن كل أعمال المعرى الأدبية والفكرية هى ضرب من ضروب المقاومة .

وهى من ذات النوع من الأدب الذى يطلق عليه (أدب الحرية) – في نظرى – ذلك لأنها جميعا بشكل أو بأخر تعبر عن ذاته المقاومة للطبيعة الاجتماعية لمجتمعه والمناهضة لكثير من اعتقادات خرافية أو غير مطابقة لما هو معقول حرر نفسه منها ، ودعا الناس في مجتمعه وكل مجتمع مماثل لمجتمعه السيء إلى التحرر منها ولكن " من يصبر على أحكام العقل ، ويصقل فهمه أبلغ صقل " [٤] ولقد كان المعرى فاقدا والفقد نقيض الحرية ، موجب للسخط والنكران والعزلة والانطواء والرغبة في التغيير أو الشروع في تملك أداته ولكنها أدعي لجيش السخط وما أكثره في مجتمعات القهر الاجتماعى والسياسى .

و لما كان لكل فعل رد فعل لهذا وجد المعري من يهاجمه و وجد من يدافع عنه .

---

(١) الدكتورة عائشة عبد الرحمن – الحياة الانسانية عند ابى العلاء ص ٤١ .

(٢) المصدر السابق نفسه .

(٣) سبكيرو تكنولوجيا السلوك الانسانى – عالم المعرفة – سلسلة كويتية ص ٦٣.

(٤) رسالة الغفران ص ٤٥٦ .

المعرى ساخطا ومالكا لاداة التغيير ومملكا لها :

إلـــــه الأنام ورب الغمام لنا الفقـــر دونك والملك لك

إذ أنا لم أغن في لـــــذة اسفت وضـــاق على الفلك

على أنه يجب ويغض النظر عن الهجوم أو الدفاع على أو عن الرجل ، يجب ان نبحث فيما اذا كان الرجل ساخطا أم لا . حزينا أم لا ؟ مطعونا من مجتمعه أم لا ؟

أتوهمنى بالمكر أنــك نافعى وما أنت إلا في حبالك جاذب

وتاكل لحم الخل مستعذبا له وتزعم للأقوام انك عـــاذب [١]

يجاور قوما اجادوا العظات ومـــــا فيهم أحد نابس

تقول الدكتورة عائشة : هذه البيئة المنكرة عاشها أبو العلاء فلم تلذعهم المرارة كما لذعت أبا العلاء وقد افردت الحياة له كيل الهموم ، واشعلت كاهله بأعبائها [٢] .

فإذا وجدنا عنده الحزن والإ دماء من طعنات وجهت إليه ، مع الإحساس بالفقد والحرمان والنقص فمن الطبيعى أن يكون السخط نتيجة حتمية لما أصابه ، ولئن تحول السخط مع تكرار الطعنات وتواليها إلي رغبة في التغيير ، تغيير المواطن ونمط العيش والتفكير – فهو أمر عادى وعادل – .

غريت بدمى أمــــــة وبحمد خالقها غريت

وفوتى الجهال حاســـدة على مــــا فريت

– **الهدم والبناء فى أدب أبى العلاء :**

والتغيير يستوجب دون شك التصدى والمباشرة ، ولا يرضى عن المماطلة والمماحكة والتمويه ولكن التغيير سلاحه التنحية والانكار والجحود لأسباب السخط ، واقامة الديل علي ما هو قائم يجب على الأديب أن يهدم دون أن ينسى البناء ، والمقصود إحلال فكرة مكان فكرة ، أو كسب تأييد المتلقى لفكرة جديدة مطروحة فى قالب ممتع مكان أخرى أزيلت .

ومن هنا يكون للإيهام دور في عملية الهدم . فالايهام الشديد يدعو إلي إنكار الموهم بـه ، ويمكن من تنحيتـه وتغييره . وأبو العلاء قد استخدمـه لهذا ، ليس لتثبيت

---

(١) لزومية ١/٤٦ ص ٢٨١ .

(٢) الدكتورة عائشة عبد الرحمن – الحياة الانسانية عند ابى العلاء .

مفاهيم ومعتقدات قديمة قائمة و تأييدها ، ولكن للتشكيك في كثير من المفاهيم والاعتقادات التى يرى فيها إضرارا بالمجتمع ، وترسيخا لقواعد الاستغلال والإساءة والتسلط ، ومن ثم زعزعتها وتغييرها .

تروم تهذيب هذا الخلق من دنس والله ما شاء للأقوام تهـــــذيبا(١)

وهو بذلك لا يكون مصلحا ولكنه يروم التغيير الكلى .

فلا تعز لينا كلنا ابن لئيمـــة وهل تعذب الأثمار إن لؤم الغرس(٢)

لم يقدر اللـــه تهذيبا لعالمنا فلا ترو من للأقـــوام تهذيبا(٣)

تقفـــون والفلك المسخر دائر(٤)

- ***أبو العلاء المعرى سمة من سمات التفكير لعصره ولعصور تالية عليه :***

تيقنت خلال بحثى عن الدوافع الذاتية والموضوعية للإصدار المبدع في رسالة الغفران بأنه لا يمكن الكلام عن دوافع الكاتب الموضوعية والذاتية لكتابة أثر من الأثار دون اطلاعة من الباحث على بعض آثاره الأخرى إن لم يتيسر بحثها جميعا ، وتحرى دوافعه الذاتية والموضوعية لاصدارها من خلال دراسة مجتمعه ودوافعه .

وتأسيسا على ذلك : وجدت نفسى مطلا على بعض من ذاته المندمجة مع الموضوعات والأفكار والقيم التي طرحها عصره ومجتمعه ، ومن ثم تفاعل معها كمفكر ، وعبر عنها كأديب فنان .

غير أنى قد كسرت القاعدة الأصولية التى تقول : إن المفكر سمة من سمات التفكير لعصره ولعصور تالية على عصره ، وذلك لما وجدت آثاره تعبّر عن عصرنا أيضا ربما لأن عصرنا يبدو متخلفا إلى الحد الذي كان عليه عصر أبى العلاء .

وكأن أبا العلاء قد استشف أن حالة التخلف في عصره من المستحيل تغييرها لقرون عدة بعده .

وقـــد يكون أبوالعـــلاء غير متشائم حينما اعتبر الدهر ينطقـه لفظا اشتمل على

(١) اللزوميات /١١٠ .
(٢) اللزوميات ٢/١٠ .
(٣) اللزوميات ١١٠/١ .
(٤) اللزوميات /٣٣٢ .

أغراض بعيدة ذلك لأنه نظر إلى ما آل إليه حال العرب فوجد أنه سيظل على تخلفه إلى زمن بعيد بعيد . ومن ثم فهو ما يفتأ يكرر قوله :

كأني في لسان الدهر لفظ   تضمن منه أغراضا بعادا
يكررني ليفهمني رجـــال   كما كررت لفظا مستعادا

وجدير بالذكر أن الاغراض البعاد لا يطلبها ولا يقدر على إتمامها سوى الرجال أمثالــه . والأغـــراض البعيــدة ليست مسائل مرحليــة (تكتيكيــة) ولكنها نهائيــة (ستراتيجية) وكأنه يريد أن يعترف بعدم قدرته على التغيير لما هو قائم فعهد به إلى رجال أى إلى جماعة بعد أن تبين له كفرد استحالة التغيير بعمل فردى .

لكم صدقنا أبو العلاء حين قال :

كأني في لسان الدهر لفظ   تضمن منه اغراضا بعادا
يكررني ليفهمني رجـــال   كما كررت لفظا مستعادا

ولكم انطبق عليه قول الحديث : " رحم الله امرء عرف قدر نفسه " فقد قدر نفسه ولكم اتضحت لنا عظمة الرجل منه حين طالعنا وطالع عشرات ، بل مئات الاجيال قبلنا قوله في ايثار المجتمع على حساب الفرد نفسه :

ولو أنى حبيت الخلد فــــردا   لما أحببت بالخلد انفـــردا [1]
فـــلا هطلت عليّ ولا بأرضى   سحائب ليس تنتظم البـلادا
وكم مـــن طالب أمدى سيلقى   دوين مكانى السبع الشدادا
يؤجج في شعاع الشمس نارا   ويقدح في تلهبها زنـــــادا
ويطعن في علاى ، وأن شسعي   ليانف أن يكون لـــه نجـادا

هذا في عصره الذى قيل فيه ما اذا قيل في عصرنا لا تنفى ذكره من سجل التاريخ البشرى . لقد كان على أبى العلاء أن يكون سمة من سمات التفكير لعصر محدد لأنه نتاج ذلك العصر من حيث البيئة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية .

فكيف كان قادرا على أن يصبح سمة من سمات التفكير لكل عصر أتى من بعده ؟ هذا هو السؤال الذى وقع جوابه قبل وقوعه فكرا في صياغة شفاهية لتأمل أو

---

(١) سقط الزند . الهيئة المصرية العامة للكتاب .

محررة لكاتب . فلو رجعنا إلي شاهدنا الاول في مطلع مقالنا :

(لقد تمكن هذا الرجل حقيقة من أن يصبح لفظا على لسان العصور)

فمن أراد العدل حكما إن اوتيه ، يجد في قوله منهجا للطريق الصحيح للحكم :

خف دعوة المظلوم فهي سريعة   طلعت فجاءت بالعذاب النازل

عزل الأمير عن البلاد وماله   إلا دعاد ضعيفها من عازل

ومن أراد أن يتسود على الناس وجد في قوله ، شاهدنا الثاني من مقالتنا :

فلا هطلت عليّ ولا بأرضي   سحائب ليس تنتظم البلادا

وأين من هذا السمو ذلك الذى سبقتـه أنانيته حين سبقـه إلى صياغة ترادفات – المفردات نفسها في معنى آخر لا يليق إلا به ، حين قال وطبقته لسانه .

اذا مت ظمآنا   فلا نزل القطر [1]

و نجد المعري في مقابله يقول :

لا اطلب الأرزاق والمولى   يفيض على رزقى

إن اعط بعض القوت أعلم   أن ذلك ضعف حقى

إن كل الفقراء على مافيهم من فقر وبلاء ، حين يسعون إلى العمل يبيعون قوت عملهم المستغل حيث ينتجون ما يعاود بيعه لهم ولغيرهم بعشرات أضعاف قيمته الفعلية ، يتمتمون بالفاظ دعوات هى فحواها ومعناها نفس الذى نطق به لسان الزهد والقناعة في أبى العلاء اتكالا وحمدا في مستفتح يومهم وفي مستغلقه .

ومن أراد ابداء رأى في حاكم البلاد المستبد الطاغية (الدكتاتور) وجد في شعره معنى ذلك :

يقولون في مصر العدول وإنما   حقيقة ما قالوا العدول عن الحق

وكذلك في قوله :

أما لأمير هذا المصر عقل   يقيم عن الطريق ذوى النجوم

فكم قطعوا السبيل على ضعيف   ولم يعفوا النساء عن الهجوم

ومع أن قصد المعرى بذوى النجوم اولئك المشعوذين الدجالين ممن يأخذون

---

(١) ابو فراس الحمداني .

التنجيم صناعة إلا أن لمبتدىء من عصرنا أو ذى غرض اصطنع السياسة مع بعض ما يفيدها من أدب يدعم وجهته فيها له أن يفهم من قوله (ذوى النجوم) : (الضباط والعسكر الذين يتنحسون بنجوم نحاسية إذ يفعلون بالضعفاء ما جاء في البيت الثاني) .

ومن أراد وصف حاكم تزيى بزى الدين خداعا للناس وتدليسا ، هدفه مدّ مدته وجد في قول المعرى شعارا يرفعه متظاهرا ومحرضا على التغيير :

لا يخدعنك راع قـــام في ملا بخطبـــة زان معناها وطولها

فما العظات وإن راعت سوى خيل من ذي مقال على ناس تحوّلها

ومن أراد التنفيس ، مجرد التنفيس تعبيرا عن ضيق من سياسة طبقة تحكم مستغلة وطفيلية وما ملك وسيلة لمقاومتها سوى القول النابع من حسه بالظلم لا من وعيه به وبمسبباته وأدوات اجتثاثه وجد في قول المعرى تنفيثا ومتنفسا معا :

يسوسون الأمور بغير عقل فينفـذ أمرهم ويقال ساسة

فاف من الحياة وأف منى ومن زمن رئاسته خساسـة

ولمن أراد أن يستنتج من بيته التالى ما استنتجه زكى المحاسنى :

لو كان لي أو لغيرى قدر أنملة من البسيطة خلت الأمر مشتركا

حيث رأى أنه كان عالما بالنظريات السياسية الحديثة كالإشتراكية . ولغيره أن يرى غير ذلك .

يقول الدكتور يسرى سلامة :" وقد بالغ زكى المحاسنى حين استنتج من شعر المعرى أنه كان عالما بالنظريات السياسية الحديثة كالاشتراكية عن طريق قراءاته للمترجمات اليونانية [1] " ولكن أبا العلاء كان ينطق عن إيمان عميق بالمساواة بين البشر وبأن أحدا لا يملك شيئا من هذه الأرض التى نعيش عليها ، وهى مفاهيم دينية لا علاقة لها بالنظريات السياسة اليونانية " .

ولى كباحث أن أخرج عن هذين الرأيين برأى ثالث حول البيت نفسه فإن ما قيل عن أمر اطلاع المعرى على ما قيل من ارهاصات اشتراكية مبكرة في الفكر اليونانى القديم مما جعله ينطق بما استند إليه المحاسنى ليدعم رأيـه باشتراكيـة المعرى أو ما

---

(١) الدكتور يسرى سلامة – النقد الاجتماعى في اثار ابى العلاء المعرى ص ٢٢٨ .

استند إليه الدكتور مصطفى الشكعة في موكبه الأدبى وقد يكون ذلك منه جهدا خاصا انتجه فكره المشغول بالمجتمع وهو معتزل عنه جسدا ومباشرة الأمر الذى جعلـه يقول ما قال . مما يتمثل به الأساتذة لتدعيم أطروحاتهم بالإضافـة إلى قصيدتـه الشهيرة .

ولو أني حبيت الخلد فـردا لما أحببت بالخلـد انفردا

فـلا هطلت على ولا بأرضى سحائب ليس تنتظم البلادا

وهى تتضمن دعوة في معناها للاشتراكية بمعنى أنه يدعو إلي تمليك وسائل الانتاج للمجتمع بأسره إذ أن الأمطار كانت كما أنها لا تزال في بعض المناطق إلى الآن أهم مصدر مائى تعتمد عليه الزراعة في عصره .

ومن المعلوم أن مجتمع أبى العلاء الاقتصادى كان مجتمعا اقطاعيا أى أنه يعتمد على الزراعة في شكل اقطاعيات أو احتكارات زراعية فردية التملك واحتكار الاراضى .

فـاذا كانت هذه القصيدة أو ذاك البيت قد كتب قبل تأثر المعرى بالنظريات السياسية التى ترهص بمعانى اشتراكية مما كتبه الاغريق أو فكروا فيه . سواء أوقع هذا التأثر في أثناء تجواله بمكتبات الشام أو العراق ، فقد أعمل النظام الاقتصادى الاحتكارى الزراعى (الاقطاعى) عمله مع حالـة المعرى الذاتيـة وشعوره بالحرمان ورفضـه لـه على المستوى الذاتى أو الشخصى . ورفضه له سابق على القول باشتراكية المعرى . أى أن مصدر فكرة الاشتراكية هنا هو موضوع التوثق .

ولو كانت القصيدة قد كتبت بعد رحلة العراق وعودته فلا يكون هناك محيض عن القول بصحة مصدر الاشتراكية أو فكرة المعري الاشتراكية حول توزيع الثروة أو ملكية وسائل الانتاج في مجتمعه .

مع أن الاشتراكية اليونانية كنظرية لا تعدو أن تكون بعض تأثرات من مجتمع المشاعية البدائية . وهو السابق مباشرة لمجتمع العبودية الذى ساد مجتمع اليونان القديم على أيام النهضة الفكرية فليس من المنطق في شيء عند علم التاريخ أن يلى المجتمع العبودى مجتمعا اشتراكيا : إذ أن هذا لو حدث لكانت مراحل تاريخية هامة وحتمية قد انتفت فيما بين مجتمع المشاع الفوضوى ومجتمع المشاع المنظم هى

مجتمع الاقطاع ثم مجتمع الرأسمالية . وهذا لا يعنى الأخذ بقول الدكتور يسرى سلامة .

فالقول بإيمان المعرى العميق بالمساواة بين البشر يحسبه على الإشتراكيين بلا شك . فهم يؤمنون إيمانا عميقا بضرورة المساواة بين البشر العاملين وليس الكسالى بحكم انتماءاتهم الطبقية . فلا حق لمن لا يعمل وكل الحق للعاملين . ولا نظن المعرى يساوى بين العامل والمتكاسل ؟ .

أما القول إن المعرى قد بنى نظريته على إيمانه بأن أحدا لا يملك شيئا من هذه الأرض التى نعيش عليها وأن هذه مفاهيم دينية لا علاقة لها بالنظريات السياسية فهو مع تقديرنا لصاحبه يتضمن فصلا للدين عن الدولة .

ولكننا ننظر إلى حدود إيمان المعرى بملكية الأرض لله وليس للأفراد على مافيه من تجريد بعيد عن تناول المعرى الواقعي والتفصيلى للأمور الحياتية والإجتماعية .

وإن كنا نعرف عن المعرى نزوعه إلى الملاحظة الواقعية لا التجريد . فالتجريد نتاج العزلة ، والاعتزال وهو لم يعتزل مجتمعه حقيقة وإنى لا أظن الأستاذ يقصد بما طرح عزل الدين عن الدولة . إذ أن رجال الفكر الإسلامي يرونه دولة ودينا . فلو كان القول إن أحدا لا يملك من الأرض شيئا قولا دينيا يعتنقه المعرى فما يكون قول الحديث " الناس شركاء في ثلاث الماء والكلأ والنار " وهى مصادر الطاقة – والكلأ ينبت على الأرض واشتراك الناس في ملكيته يعنى اشتراكهم في ملكية الأرض .

وقول الحديث " من كانت له أرض فليزرعها أو فليمنحها إلي غيره ولا يؤجرها ولا يكريها " .

أما القول إن الأرض ملك لله مقصود به منتهى الأمر بعد موت جميع أهل الأرض ﴿ **وارث الأرض ومن عليها** ﴾ . والوراثة تعني الحيازة التالية . انتقال الملكية في الناس الى الله . الوراثة تكون بعد عدمية المالك الحائز . وهي ملكية سابقة للغير .

على أن إيمان المعرى بأن لا أحد يرث الأرض فيه نوع من تكريس الاستغلال وفيه صرف أو تلهية للفقراء في مجموعهم عن التملك [1] وهو ضد الإسلام حقيقة " اعمل لدنياك كأنك

---

(١) وهو مالم نجده عنده .

تعيش أبدا واعمل لآخرتك كـأنك تموت غدا " ولا دليل على أن المعرى أمن بعدم الملكيـة ولكن هناك أدلة يحملها معنى الأبيات السابقة على أن المعرى مع الملكية الجماعية لوسائل الانتاج .

ونخلص مما سبق أن القول بنظرية للاشتراكية كانت معروفة على أيام اليونان مما أتاح لمفكرى العصور التالية ومنهم المعرى الاطلاع عليها والايمان بها قول فيه الغاء تام لمراحل تطور التاريخ وهو غير مستند إلي منطق علمي .

فنظرية الاشتراكية لا تكتمل إلا بعد نضوج رأسمالى وتبلوره كظاهرة اجتماعية حلت محل مجتمع الاقطاع الذى حل محل مجتمع العبودية الذى جاء على أنقاض مجتمع المشاعية البدائية .

فاذا كان مجتمع اليونان عبوديا فكيف تصبح له نظرية اشتراكية ؟ الأصح أن تكون له نظرية عبودية تنظم العلاقات بين السيد السائد والعبد المسود [١] .

٣- مؤثرات العقيدة

والكلام عن العقيدة وإن كان آخرا إلا أنه ليس مفصولا عن النفس والبيئة ، فهي نتاجهما معا ، على اعتبار أن فهمنا للعقيدة انها : مجموعة ما ثقفه الانسان دينيا ومذهبيا وسياسيا وعلميا وأدبيا مما سبق ميمما شطر نص الغفران و معارفه الأخرى لا يحيد عنها في استقراء متبتل لا ينبغى غير وجه العلم ناصعا .

واذا كان البحث عن عقيدته في الدين أو في غيره من جموع ثقافته العريضة البعيدة غير المطروقة من أساطين البحوث والعلوم . ومختلفا عليه فإننى باعادة طرق مؤثرات العقيدة اجتهادا وراء كشف الابداع الناتج عن مؤثرات العقيدة واستعراض ابعادها كمعنى يصب بإنسانية من عل في عين زعمنا في رسالته الغفرانية .

على أننى أعتقد فيما يختص باعتقادات الرجل على اعتبار أنها أحداث نفسية نتجت عن تفاعل ذاته مع مجتمعه ماضيه المؤثر في حاضره وحاضره المؤثر في مستقبله بشكل يقبل المعرى بعضه ويحرص على رفض أغلبه لكونه يتنافى مع العدل من

(١) حتي مع كون (اسبرطة) قد دانت بنظام الملكية العامة واليونان دانت بنظام ديمقراطي ولكنها ديمقراطية السادة التى هى في الحقيقة دكتاتورية الأقلية الحاكمة . ولم تكن نظرتهم للمرأة أبدا سوي نظرة إلى سلعة .

جهه نظره أعتقد أنه لما نزع عنه اعتقادات رأى فسادها وتنافيها مع المثل المنشود عنده عمل على نزع هذه الاعتقادات عينها عن مجتمعه .

فهو كصاحب اعتقادات منزوعة عنه – علما ووعيا منه ، رغب في نزعها عن الآخرين بإغراقهم فيها أو عدواهم بها طلبا لشفاء منها بعد حصانة منها . وذلك بكسر حلقة مقدسة لمعتقد فيهم أو بلغة أرسطو التطهير[1] وهو في رأيي النهج الذى اتبعه المعرى في أستاذية لتخليص ابن القارح من وهمين فيه . وهمه في أبى العلاء نفسه إذ نسبـه إلي أساطين الالحـاد أو بالتلميح له بصديقه (الزهرجى) الذى حوت مكتبته (الاسرائيليات) ووهمه في عذاب القبر بعد الموت[2] .

وفهمه لدوافع ابن القارح : دافعه إلى اعتقاده الأول في أن المعرى (ملحد) ورغبة في جدل يشهره عن شهرة المجادل – المعرى – ودافعه في اعتقاده الثانى في عذاب القبر خوّفه فأغرقه أبو العلاء في وعاء ملىء بالوهم .. ملأه خصيصا ليعيد صباغته من جديد على ما فيه من قدم وبلى وبلاء وبلية وهو بذلك الفعل إنما لا يؤدى به إلى تطهره وإنما إلي تغييره .

فإذا كان صاحب نظرية التطهير، يرى أن النفس البشرية لكى تتطهر لابد وأن تتوهم اندماجها في حدث معروض مجسد لعاطفتى الشفقة والخوف وهو أمر شبيه عندى بثوب سقطت عليه نقطة مداد فأريد تطهيره منها فوضع أو ادمج أو غمس في وعاء مملوء بالمداد من نفس لون (النقطة) توهما أنه بذلك سيتطهر ويخلص الى حالته الأولى دون (البقعة) ولكن دمج الثوب في الوعاء من المداد يغير لون الثوب ويحيله عن لونه الأصلى فهو بذلك يتغير ولا يتطهر .

ولذلك نقول إن المعرى رأى ابن القارح واهما خائفا رأى أن يدمجه في الخوف . ليصل بوهمه إلى درجة مبالغ فيها وبذلك ينزع عنه الوهم بإغراقه فيه الأمر الذى يرى نفسه مع حالته تلك فيغير حاله تلك شكلا على الأقل .

على ذلك يكون كلامنا عن العقيدة كلاما عن النفس والمجتمع كنتيجة ، مما يجعلنا لا نفصل العقيدة عن النفس والمجتمع فهي ونتيجة تفاعلهما .

(١) راجع : ارسطو – فن الشعر – ترجمة عبد الرحمن بدوى (القاهرة دار النهضة ١٩٥٤) .
(٢) راجع رسالة ابن القارح .

ومن هنا نتكلم عن النفس وعن المجتمع وعن البيئة ونحن نتكلم عن العقيدة فكلامنا عن كونه يرفض اعتقادا ما داخل في مؤثرات العقيدة وكلامنا عن كونه يحرض غيره على رفض اعتقاد ما أو قبوله داخل في مؤثرات المجتمع . وقدرته على تحقيق ذلك أو اخفاقه مشترك بين ذاته واشتراطات مجتمعه .

وقد اجمع مؤرخو حياته على أنه لم يتزوج وفي شعره فلسفة لموقفه من الزواج والنسل .

هذا جناه أبى على وما جنيت على أحد

واجمعوا على أن طعامه البقل نحو نصف قرن – امتنع عن أكل اللحم والبيض واللبن ، وامتنع عن ايذاء الحيوان برغم تجريح رجالات المجتمع له :" استضعفوك فوصفوك " عندما مرض فأشار طبيبه بأن يذبح له "ديكا" .

كما أنهم أجمعوا أيضا على أن لباسه خشن القطن وفراشه سجادة من لباد في الشتاء وحصير بردى في الصيف [١] .

واجمعوا على أنه لم يقبل في بغداد عروض مال ، وأبى الأعطية من مخلوق في عزلته ورفض عرض المستنصر بالله الفاطمى صاحب مصر ببذل ما في بيت المال بالمعرة خلال سيطرة الدولة الفاطمية ، عن قناعة جبل عليها ورضاد بالقدر :" ولست أريد في رزقى زيادة ، ولا أوثر لسقمى عيادة " وذلك في رده على رسالة داعى الدعاة الفاطمى – أبى نصر هبة الله العلوى – في خضم جدلهما بالمراسلة حول عقيدة المعرى في الزهد والرحمة والقناعة والدعوى لعدم الذبح التى هددت مصالح الطبقة المسيطرة .

فإذا فرغت من الإشارة إلي ثبت إجماع المؤرخين حول زهده وحرمانه الذى ارتضاه نصبت إلى بعض قوله دعوة لغيره أن يحذو حذوه .

فلا قيمة للفكر مالم يتخط حدود النفس ليؤثر في الغير :

غدوت مريض العقل والدين فالقنى لتسمع أنباء الامور الصحائح

والخطاب هنا مخصوص بواحد من الناس كان يعقل وكان يدين . واحد سبق

---

(١) راجع : تعريف القدماء بأبى العلاء والجامع لأخبار أبى العلاء .

العقل فيه الدين وتأكد دينه بعقله بدليل سبق العقل فيه للدين ، إذ لولا وجود عقل فيه ماكان دين فكأن المعرى هنا يرى الدين مرتبطا بالعقل . والعقل فاعلا فيه .

ولكن هذا المخصوص المنصوص على تأكيد خصه إياه في " ثنايا الخطاب " تعطلت آلة التفكير فيه ومن ثمّ تعطل نتاجها . والعطل أصابها . والمرض لم يكن من فعل ذلك المخصوص بالخطاب ولكن آلته الفكرية اصيبت به لسبب ما ليس منه إلا لما يطرح غيره ممن يملكون أداة فكر أصح وأرقى في زعمه – ومن ثمّ في نتاجه الذهنى والمعتقدى أن يصلح فساد فكره ومعتقده لدعوته للقياه حتى يسمعه نصائح الأمور في مسألة الدين . فهو إذن يري العيب في الرجل ، في محصلة ادراكه للأمور وليس في الأمور الميسرة للرجل .

يقول الدكتور أمجد الطرابلسي[1] : ديوانه المشهور (لزوم مالا يلزم) وما ورد فيه من أقوال لا يخلو بعضها من جرأة وعنف ونقد قاس لرجال الأديان وأصحاب المذاهب والطرق من كل ملة وطائفة .

ولما كان الرجل على الرغم من اختصاصه بالخطاب – مجردا – فقد انسحب خطاب المعرى على كل رجل كانت محصلة ادراكه للأمور بعيدة عن صحيح الأمور في المسألة الدينية بالمنهج المعرى ، لذلك فإنى أرى المعرى هنا يجرد الناس كلهم في رجل واحد ويراه مريض العقل والدين وهو يحاول هدايته وتصحيح الأمور وابعاده عن الزائف الذى انتقاه عقله في حالة مرضه . ومن ثم شفاء هذا العقل الذي هو رباط معارفه .

على ان التسليم بصحة قرار أبى العلاء يستوجب قبلا النظر في تفصيل وجهته الدينية وقياسها على صحيح الشريعة لتبين مطابقتها للشرع أو مخالفاتها .

فلا تأكلن ما أخرج الماء ظالما　　ولا تبغ قوتا من غريض الذبائح

فهو يطالب الناس بالكف عن أكل صيد الماء من أسماك وخلافه . يطالبهم بالامتناع عن أكل اللحوم ولو أن الناس لم تكن فيهم رغبة أو دافع لذلك لباتت دعوته بوارا .

وأبيض أمات أرادت صريحه　　لأطفالها دون الغوانى صرائح

(١) مقدمه تحقيق (زجر النابح – لأبي العلاء المعرى) مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق .

يطالبهم بترك اللبن لصغار الحيوان حيث أنها أحق به :

ولا تفجعن الطير وهي غوافل … بما وضعت ، فالظلم شر القبائح

ودع ضرب النحل الذى بكرت له … كواسب من أزهار نبت فوائح

فإن ترشدوا لا تخضبوا السيف من دم … فلا تلزموا الأميال حد الجرائح

دعوة إلى السلام مع الطير والعدل مع الحيوان والطير والإنسان :

هذا مجمل هدف الدين ، أن يسموا الإنسان بقوله وفعله فلا يصدر عنه سوى العدل قولا وفعلا . من أجل حياة فاضلة مشتركة . احسان الحياة المشتركة – فض الاشتباك بين الإرادات والأهداف والمصالح والكف عن التناقض الحاد الدامى .

هذا جملة ما يستفاد من مذهب المعرى الدينى ؟ كما هو مفصل في القصيدة .

على أننا حين نعود فنناقش التفصيلات سنجد نواهى في الشرائع حلائل .. فالدين لم ينه عن أكل اللحوم * أو الأسماك أو البيض أو اللبن أو العسل . ولكن المعرى ينهى عنها ، والدين لم يضع عقابا لمن يرفض أو يدعو إلى رفض أكل اللحوم .

والمعرى لا يلزم أحدا بما ألزم به نفسه ، فهو ليس حاكما ليقرر إباحة أكل اللحوم أو منعها ولكنه كمفكر فاعل يدرك أن قيمة الفكر في نشره إن لم يكن من زاوية الاعلان عن رأيه في مسألة ما تشاركه فيها وجدانات الناس في مجتمعه أو مجتمعات أخرى . فهو إعلام يدعو الناس لجملة معتقداته .

والاعلان عن النفس ومكنونها يكون للدفاع عنها وحمايتها حين يشتم هجوما أو اعتراضا على تصرف شخصى وهو حق طبيعى ازاء هجوم وتدخل سافر من الغير الذين نصبوا أنفسهم من دون الله أولياء على غيرهم بلا تكليف ولا تفويض اللهم إلا إذا كانت فكرة التفويض الإلهي المسيحى التي أفادت منها المجتمعات الإقطاعية إلى أبعد الحدود في أوربا وفي المجتمع العربي الأموى وكذلك المجتمع العربى العباسى .

فالمعرى هنا ليس مناقضا للدين لأنه يدعو إلي الشفقة والرحمة والتعاطف والعدل والسلام . مع الكائنات غير البشرية .

وهو غاية الدين ، إنما هو مبالغ في الرحمة والشفقة . إنه يرى أن ذلك كله لا يتجزأ :

---

* مالم تكن ميته أو لم يتلى عليها أسم الله عند الذبح

"فيا طائر ائمنى وياظبى لا تخف شذاي فما بيني وبينكما فروق"[(١)]
"دع الطير فوضى انمـا هى كلها طوالـــب رزق لا تجىء بمفظع"[(٢)]
"وظلم الحمامة في الدنيا وأن حبسـت في الصـالحات كظلم الصقر والباز"
"لو جاورتك الضأن قال حصيفها الذئب يظلم وابن آدم أظلـــم"[(٣)]
"عوى الذئب فاستانست بالذئب إذ عـوى وصـوّت انسـان فكدت أطيـر"

بمعنى انه يجوز على الحيوان والطير قبل أن يجوز على الإنسان فلئن غالى في تمثيل هذا المبدأ ورفض تجزئته فلا جناح عليه . وهو لا يعد بذلك مزايدا على الشرع ذلك لأن الكائن هو ذاته وذات مجتمعه في آن ومكان مع الفوراق والاختلافات بين هذه الذات الفردية ومجتمعها ، بمعنى أنها تناقض في وحدة ومن ثم وحدة الواجد – فوحدة الموجد – الله – إذ تؤدي وحدة الواجد إلى وحدة الواحد .

فإذا كان الأمر بهذه السهولة واليسر فما سبب الضجة والإتهام ؟

لعلى قد اوضحت أن أصحاب (التفويض الإلهى) تثبيتا لسلطانهم وتدعيما لمصالحهم وتمهيدا لمزيد من الاستغلال يصيبهم الذعر حين يجدون مفكرا يدعو الناس الى التفكير في امور مجتمعهم وتوزيع الأرزاق والثروة فيه ومن الوجهة الإقتصادية البحتة ألا يدعو المعرى هنا الى اغلاق أسواق الماشية وحرف الصيد في البر والبحر ، ألا يدعو إلي وقف نشاط التجار بشكل غير مباشر ؟.

نعم هو يفعل ذلك دون أن يقصد إلي قفل مجالات النشاط التجارى . فما كانت حركة المجتمع الإقتصادية في عصره سوى نشاط رعوى في جانب ، زراعي إقطاعي في الغالب . وتجارة تعتمد على نتاج المراعي والمزارع . فلئن امتنع الناس عن ذبح الماشية ففيم تكون قيمة المقاصة على إبل وغنم ؟ وما قيمة ذوى السلطان والأمراء دون أدوات انتاج – ماشية . ولا نشتط فنسلك النهج المادى في تفسير الظاهرة التي استظهرها أبو العلاء فنقول إن مجتمعه كان يسعي إلي تثبيت دعائم النظام الإقطاعي مع هدم بقايا من

---

(١) اللزوميات ١١٦/٢ .

(٢) سقط الزند ١٠١/١ .

(٣) اللزوميات ٢٧٤/٢ .

المجتمع الرعوى حين كان على مفكرى مرحلة الإنتقال هذه أن يمهدوا لذلك .

فهذا بعيد عن موضوعنا من ناحية وهو بعيد عن غرض المعرى من ناحية أخيرة لأنه لا يمالىء سلطانا ولم يقتطع أراض كما فعل الوليد العابث – البحترى – من قبل – ولم يسع إلي امارة يرى نفسه مستحقا لها كما فعل أستاذه ـ المتنبي ـ

لهذا انتفى مثل القول في تفسير أبي العلاء لمبدأ هو مجمل مبدأ السماء – حتى وصف الدكتور طه حسين له من أنه سلك مذهب الماديين [1] ومما يؤيد ميله إلي رأى الماديين أنه شك في إنها من النار أو من الهواء : يقصد الروح .

إذا فلقد أثار الرجل بدعوته هذه أصحاب الدخول وملوك التجارة والأسواق ورأوا في دعوته هذه تهديدا مباشراً لمصالحهم الاقتصادية ومن ثم السياسية وخافوا تفشى ظاهرة الامتناع عن اللحوم والبيض وعسل النحل فتبور بضاعتهم وتخسف قيمة سلعهم عند التبادل والمقاصة فدفعوا بكبير دعاة النظام السائد المسيطر – الحاكم الفاطمى – ليهاجم الرجل في حذر ومن حلقة الدين الضعيفة عنده حين قال : وأجدنى ركيكا في الدين ركاكة الفاطمي – ليهاجم الرجل في حذر ومن حلقة الدين الضعيفة : واعمالى في الخير قصار [2] .

فكأن هجوم (هبة الله الفاطمى العلوى – داعى دعاة مصر والدولة الفاطمية) الذى لم يحرك ساكنا على مفاسد الحكام الفاطميين ومهرجاناتهم السياسية المذهبية واحتفالاتهم الكثيرة التى استغلت عادة وثنية (عيد وفاء النيل) في مصر فحولتها إلي مظاهرة سياسية أريقت فيها قطرات عرق الكادحين الفقراء فلم الداعى "الأكبر" في ذلك خروجا على الدين .. إنما جردته مصالحه ومصالح من كان لسانهم .

يرى سليمان البستانى ـ صاحب ترجمة إلياذة هوميروس و شرحها ـ المعرى مستحسنا حرق الجثث [3] إذ يقول المعرى :

اذا حرق الهندى بالنار نفسه فلم يبق غصن للتراب ولاعظم
فهل هو خائف من نكير ومنكر وضغطة قبر لا يقوم لها نظم [4]

---

(١) الدكتور طه حسين – تجديد ابي العلاء (القاهرة دار المعارف بمصر). ص ٢٤٨
(٢) ابو العلاء – الفصول والغايات " وهو هنا يتواضع فيما اظن ولكنهم يأخذون بظاهر الكلام " .
(٣) سليمان البستاني – مقدمة الالياذة لهوميروس – القاهرة الهلال ١٩٠٤ م .ص ١٠٧٢ ـ هـ
(٤) اللزوميات ٢/٢٥٣ .

و للمعرى كلام عن الهنود كثير في رسائله ومنها رسالة الغفران .

وأبو العلاء كثيرا ما يضع نفسه موضع المصلح الاجتماعى والدينى لا موضع الخارج عن الدين وكثيرا ما يرد على اتهامه في دينه باتهام غيره من رجال الدين والسياسة الذين اتخموا نهماً بالطعام والملذات والأموال . في حين ظل المعري فقيرا على عدس وتين وعسل ، وصام نصف قرن ، فما كان يفطر في العام إلا في العيدين عن رضا تام . يقول الدكتور أمجد الطرابلسى :

" وقد حاول أبو العلاء راضيا حينا وكارها حينا أن يدفع عن نفسه التهم واضطر أن يزج بنفسه في مناظرات عديدة مع عدد من خصومه"[١] .

وأمر عزلته التي اختلف في تحليل دوافعها الباحثون ، فردّوها حينا إلي دوافع ذاتية من عمى واصطدام مثاليته بالواقع المرّ : طفت الآفاق فإذا الدنيا نفاق وملت من مداراة العالم بما يضمر غيره الفؤاد فاخترت الوحدة على جليس السوء"[٢] .

وردوها حينا آخر إلي تبنيه لنظرية أجنبية جاءته من الهند .

وإني اشايع الرأى الأول ولا أنفي أن تكون لثقافات الرجل المختلفة شيء من التأثر بما هو سائد أو مطروح في مجتمعه ، إذا ما صادف ذاتا محملة بالرغبة في العزلة فلكل شيء دافعان : أحدهما ذاتي والثانى موضوعي .

الأول يخص الشيء والثانى يخص الاشياء المحيطة بعلاقاتهما المتشابكة مع الشيء وخواصه والانسان مجبول على حب الحياة ولا منطق في اعتزالها لسبب نظرى رسخ في وجدانه وابو العلاء مشهود له بتمكنه من علوم جمة منها المنطق الذي الزمه كتابه لزومياته شعرا .

والمنطق عندي يدفع البسيط إلى التسليم بما أراه مخالفا لما أثير حول دافع عزلتـــه . والمنطق الامين مدعم بالتحرى والتثبت ، فهو منطق العلماء والباحثين ولماذا نبعد وبيدنا آثاره ؟

أليس هو القائل في فصوله وغاياته : " رضيت بالحضض على مضض " " احب الدنيا والتها ليست في " " إنما أنا رجل بلي الصدى لا يجد أبدا موردا ، فهو ظمآن أبدا"

(١) الدكتور أمجد الطرابسى – مقدمة زجر النابح – مجمع اللغة العربية بدمشق .

(٢) الفصول والغايات ص ٢٧٣ .

" انا تحت الدنيا محب ، اثقلني فأنا مكب قلتني دنياي فما قليتها قد كرهت المنية وأبيتها [1] أيتها الدنيا البالية ، ما أحسن ما حلتك الحالية والنفس عنك غير سالية

ويقول في اللزوميات :

لو أن عشقك للدنيا شبح ابديته لملأت السهل والجبلا

ايها الدنيا لحاك الله من ربة ودل ما تسلى خلدى عنك وان ظهر التسلي

ويقول : ولا تبدين الزهد فكلنا شهيد بأن القلب يضمر عشقها

ويقول : اشربت حبك لا ينفيه عن جسدى سوى ثرى لدماء الأنس شراب

لذا تجرد وزير اعلامهم *لشن حملة على المعرى الذى وهبه الله رحمة وشفقة أو هو قد تنازل بموجبها عن حق شرعه له الشرع .

وصاح بكم داعي الضلال فمالكم أجبتم على ماخليت كل صائح

فلى ما كشفتم عن حقائق دينكم تكشفتمو عن مخزيات الفضائح

هذا هو مجمل المعري .. وبذلك اكون قد خلصت من زهده ورحمته ومفهومه لمبدأ العدل والسلم ووحدة هذا المبدأ عنده ، وتشمرت لفهم دوافع اعتناقه لهذا المذهب .

يعلمنا تاريخ حديث القرن الرابع والخامس الهجرى أن هذا العصر الذى عاشه أبو العلاء كان عصر خلافات سياسية وقلاقل وتبدل حكام ومذاهب وتفشّى الآراء المتضاربة ؛ الأمر الذى نرى معه طبيعة تسرّب نظريات عدة منها هذه النظرية التي تبناها المعرى :(النباتية والعزلة) وإن كانت للعزلة عنده ظروف خاصة جدا .

يقول ابن حجر[2] " ألزم نفسه في هذه العزلة بقوانين صارمة في حياته، إذ عاش معيشة نباتية تعتمد على تحريم أكل اللحم والسمك وما يشتق منهما ورد العرب على هذه النباتية فيه إلى مذهب البراهمة " وهو لم يعتزل إلاّ بعد عودته من بغداد " .

ولا شك ان أثر الثقافة الهندية واضح عنده وضوحا شديدا – فالإمتناع عن أكل اللحوم ولواحقه من تعاليم بعض المذاهب الهندية ولكن غرضها ديني عندهم عبادة البقر وفكرة التحريم أو "التابو الطوطمية" معروفة منذ المجتمعات العشيرية الأولى .

(١) الفصول والغايات ص ٢٤٣ .

(٢) لسان الميزان ص ٤٢٧ – الفن ومذاهبه في النثر ص ٢٢٦ .

* هبة الله - داعي الدعاة الفاطمي-

إلا أنه عند المعرى قد تغيّر غرض تحريم اللحوم وملحقاتها فصار إعمالا لعاطفة إنسانية وهى الرحمة والشفقة وعدم الظلم وعدم التجزئة في تطبيق ذلك على الحيوان كما هو مطلوب تحقيقه على البشر من قبلهم فكأنه أضاف لتعاليم الدين تعليمات جديدة وقيودا جديدة على نفسه ، وهذا فيما أعلم لا يضر بالدين في جوهره ولا في فرعه ولا بملتزمه نحو الدين .

إذا عرفنا أن النباتين يمنحهم الله طول العمر – فيما نقرأ – ولكنه ضار بالتجار والإقطاعيات كما اوضحت فهو بذلك متأثر بمبدأ هندى وليس معتنقا له . لأنه لم يفعل ذلك جريا وراء عادتهم في تقديس الحيوان . ولكن إعمالا لمبدأ نصت عليه شريعة الدين الإسلامي . فهو يريد العدل كاملا وليس مجزوءا .

تسريح كفك برغوثا ظفرت به	أحق من درهم توليه محتاجا

ولست أري قولا فيما قال العقاد مغالطا في (اللغة الشاعرة)[1] " ولم يذهب هذ المذهب محاكاة لأهل الهنـــد كما وهم بعضهم ، لأنه كان يعجب من عقائد كثيرة ومشاعر مختلفـــة يدين بها الهنود كتناسخ الأرواح وتقديس البقر وتحريق الجثث وما إليها .

سوى قول المعري نفسه في تحبيذ حرق الجثث وهو اجراء عقيدى دينى .

	فاعجب من تحريق أهل الهند ميتهم	وذلك أروح من طول التباريح
	إن حرّقوه فما يخشون من ضبـع	يسرى إليه ولا خفي وتطريـح
	والنار أطيب من كافـــور ميّتنا	غبا واذهب للنكراء والريـــح
يقــول :	اعانقها عند الـــوداع تشبثاً	وكيف وداع بين قـالٍ وفـارك
ويقول :	وقال الفارسون حليف زهـــد	واخطات الظنون بما فرسنـه
	ورضعت صعاب آمالى فكـــانت	خيولا في مراتعها شمســـنه
	ولم اعرض عن اللـــذات إلا	لأن خيارها عنى خنســـنه

فهو إذن ظمآن أبدا . "ولا تحتسب المرء بظمآن الي العزلة" فالعزلة رد فعل . العزلة حبس للنفس والجسد وقصرها ، ولا نحسبَ أن الانسان محب للحبس

---

(١) العقاد – اللغة الشاعرة القاهرة – دار غريب ص ١١٦ .

والإرتهان نصف قرن . ولكن الدافع أكبر من اعتقاد نظرى وافد ، والمدفوع أكبر من اندفاع نظرى ، والنظريات على كل الحالات وليدة الواقع ومردودة إليه واعتناقها لا يكون إلا توجيها لهذا الواقع الذي يحتاج إليها فحاجة أبي العلاء إلى العزلة لابد سابقة علي تنظيره لأمرها لأن التنظير تبرير لقيام الواقع إن كان جديدا وتثبيت له اذا كان قائما .

يقول : غـــدرت بى الدنيا وكل مصاحب صاحبته غدر الشمال بأختها

ويقول : في الوحدة الراحة الكبرى فأحي بها قلبا وفي المرن بين الناس اثقال

ويقول : ولما فاتني المقام بحيث اخترت اجمعت على الفرار [1] .

ويقول : كلنا ذو عيب ، رجل يظهر ما لديه ، ورجل يستر ربه عليه [2] .

لذلك لا نعجب إذا لخص أبو العلاء مطلبه في بيت شعر واحد :

إذا طفئت في الثرى أعـــين فقد أمنت من عمى ومن رمد

الأمن : هذا هو مبتغاه : أن يأمن – فالموت أمن – وهو قصر الفعل والفاعل بل هو انتفاؤه المادى – والعزلة أمن – وهى قصر الضرر ، قصر الغدر ، قصر الظلم والشر الامتناع عن المشاركة فيهما فعلا أو قولا أو سمعا .

العزلة هنا ليست لعقيـدة وافدة أو نظرية رافدة ولكنها ضرورة حياة آمنة منشودة . ولو كانت عزلته لتأثر بنظرية أجنبية وافدة لكان رجلا سطحيا . وهو مالم يقل به عاقل ممن كتبوا عنه ، أو عن آثاره . ولا اعتبار لما ألغى به ابن الجوزى ، وسنعرض له في مكانه بما يليق .

هل هناك نظرية يعتنقها واحد فقط ؟

لا نعرف عن أى من مفكرى الإسلام أو المسلمين ممن هم دون تلاميذ المعرى أنه قد اعتنق نظرية الاعتزال الوافدة من الهند فبئس نظرية لا يعتنقها سوى واحد .

فما سمعت عن أحد سواه على أيامه قد اعتزل . وما عرفت من بطون كتب التاريخ العربى ممتنعين عن اللحوم غيره .

فكيف يعتقد بتسرب نظريـــة الاعتزال ونظريـــة النباتيـــة وتغلغلها عن الهند

---

(١) مرجليوث رسائل ابى العلاء .

(٢) الفصول والغايات ص ١٤٤ .

في المجتمع الإسلامي واختيارها دونا عن الناس كلهم وجدان المعرى منفردا ولا أخرين معه ؟ .

ان الوقائع التاريخية المسجلة تدلنا على الدوافع الحقيقة فإن مالاقاه في بغداد من وصف أحد العامة له في تعزية الشريفين في والدهما .

حيث نعت بالكلب حين صدمه وهو سائر ورده عليه بأن " الكلب من لا يعرف للكلب سبعين إسما " ومن سحب اتباع الشريف المرتضى له من قدمه على أثر خلاف نشب بينهما في مجلس الشريف ، إذ عرّض الشريف بالمتنبى ودافع عنه المعرى بأن قال للشريف ولمن معه : (إذا لم يكن له غير القصيدة التى يقول فيها : لك يامنازل في القلوب منازل لكفاه فضلا) فعدّها الشريف اهانة لتضمينها البيت الذى يقول فيه :

" إذا أتتك مذمتى من ناقص فهي الشهادة لي بأني كامل "

وكلمة الجماعة المجتمعه عند الشريف قاطعة لما أوضح لهم الشريف مارمى إليه المعرى حيث اقروا : " السيد النقيب أعرف " في تبعية مزرية . ومن قدومه إلي عالم نحوى بالعراق (أبو الحسن الربيعى) إمام أهل النحو ببغداد – وسماعه حين سمح له بالصعود إليه :" ليصعد الاصطبل [1] – أى الأعمى بلغة الشام – فانصرف ولم يلقه إلى موت أبيه قبل رحيله فموت أمه في غيبته ، كل ذلك إلى جانب ظرفه الخاص قد شكّل قراره بالتفاعل مع الظرف العام .

وقائع حياته مورست منه ، ووقائع قد شارك فيها :

" تأملنا الزمان فما وجدنا إلى طيب الحياة به سهيلا "

" تغيبت في منزل برهة ستير العيوب فقيد الحسد [2] "

" تجنبت الأنام فلا اواخى ووددت عن العدو فلا أعادى "

وبعد فقد كانت هذه بعض الأفكار في كونه سمة التفكير الراقى لعصره ولعصور تلته حتي الان بما لايخرج عن رأيه في نفسه الذى تضمنه شعره :

كأنى في لسان الدهر لفظ تضمن منه أغراضا بعادا

يكررني ليفهمني الرجال كما كررت معنى مستعادا

---

(١) الاصطبل أو الاسطبل : الاعمي بلغة الشام .

(٢) من قصيدة مرتجلة في صالح بن مرداس يوم هاجم المعرة وخرج له وسيطا .

كما هي تمثل لزهـــده وعزلتـــه طلبا للأمن واستقراء لأقوالـــه وآثاره ولأخبار كتب التاريخ والأدب عن حاله في الزهـــد والعزلـــة ومبررات ذلك عند المحدثين والقدماء من قبل كما هى تكرار تسجيلي لا يخلو منه أى بحث لخبر مولده ووفاتـــه وحصر اثاره عليه وعلى المجتمع ولكن على الرغم من كل ذلك فما زالت هناك بقية يتحتم ذكرها أو التعرض لها مثل :

دوافع رحلته إلى العراق وخلاصة ما وصل إليه البحث في شأنها .

وكذلك فخره وارتباطه بحالته الذاتية وعقيدته وموقفه من المرأة ، وما قيل عن شكه والقول في شعره الخاص بالملة والشرائع بما هو مخالف لقول القائلين ، وبغض صمت المعرضين عن مناقشة هذا الشعر اكتفاء بما قيل عنه من أنه شعر زندقة وإلحاد وشك من أمر تناقضه في شعره فيما رأى الباحثون وما أكثر ما رأوا ونبدأ بطرح الأمر في رحيله إلى بغداد وهو موضع خلاف الباحثين فمنهم من يرى انها كانت بسبب المال والحاجة ، ومنهم من رأى أنها كانت بسبب العلم ، ومنهم من رأى أنها كانت بسبب الإثنين معا .

وهناك من رأى أن الرحلة كانت بسبب حالته النفسيـــة بعد وفاة والده ، ومنهم من رأى أنها كانت هروبا من بطش السيطرة الفاطميـــة الباطنية ، وكرهـــه لهم معلوم وخطرهم عليه كبير .

وكانت هناك آراء ترى أنه رغبة في الظهور والشهرة ، وإنى آخذ بها مجتمعه ، فهذا قرار خطير لايدفع إلى صدوره عن فاقد لنظره سوى كل هذه الأسباب مجتمعه . ولكنى أرفض منها الأخذ بالرأى القائل إن الرحلة كانت لرفع مظلمة عن ظلم لحق به من أمير المعرة أو صاحب الرأي فيها .

ويؤيد الدكتور طه حسين ذلك [1] إذ يرى أن المعري شقي بكرامته فهي سبب شقوته – ويدعمنا ما روى عنه حول الحاج إبنىّ أخيه أو ما رواه هو عنهما كي يرفع عنهما مظلمة الأمير حول أرض لهما كانت جرداء وكانت موافقته بعد الحاح شديد نراه مسجلا في مقدمة الدكتورة بنت الشاطىء في تحقيقها لرسالة الصاهل والشاحج [2]

(١) مع ابي العلاء في سجنه – المعارف .

(٢) رسالة الصاهل والشاحج – تحقيق الدكتورة بنت الشاطىء . (القاهرة ، دار المعارف بمصر) .

مدعمة بنصه في هذه الرسالة حيث صور الشاكى " بغلا " يكدح في أرض جرداء بلا طائل ولا عائد ولا فائض يعود عليه . وكان هجومه على الأمير ودمغه بالخيانة العظمى لاتصاله بالروم وهو وال من قبل الحاكم بأمر الله الفاطمى وتسجيله لهلع العامة ورفضهم للإتصال بالأجانب ما ينسف غرض ابني أخيـــه الملحين وننتهى من ذلك لنصل القلم المفكر بأمر فخره كغرض من أغراض الشعر وظف عنده تعويضا لاحساس بالفقد ودفعا لظاهرة القصور . فالفخر عنده ليس لغاية الفخر وإنما وسيلة تعويض والمفاخرة شر الكلام [1] " كأنما نظر المتنبى إليّ بلحظ الغيب " حيث يقول :

أنا الذى نظر الأعمى إلى أدبى   واسمعت كلماتى من به صمم [2]

فهذه الحالة المحالة التى وصف بها المتنبى نفسه ، يراها المعرى متحققه بوساطة فيه فإذا كانت مدحة (المتنبى) وفخره ضربا من ضروب الإعجاز البلاغى ، والإستحالة المادية فلقد زاد المعرى عليها مديحا لنفسه إذ ترجم المعنوى ترجمة مادية . فنظر الأعمى إلى الأدب أو للآداب – محال ولكن أدب المتنبى منظور من الأعمى .

فهو أدب ليس ككل الآداب يهب النظر للأعمى فينظره وهى حالة خاصة جزئية لأن الأعمى سيرتد إليه بصره مرة أخرى وإنما النظر يقوم فيه حين يشرع في تناول أدب المتنبى إذ يصف نفسه باختراق الحال المحالة ماديا فإذا كان أدب المتنبى هو الدافع الى المعجزة فكأن المعرى وحده هو الذى نظر إلى أدب المتنبى مع كونه أعمى فكأن غيره على نعمة البصر لم ينظره .

على أن ما يخص المعرى من بيت المتنبى (صدر البيت) دون عجزه ، ولكن المعرى خص نفسه بالسماع أيضا وكأنه ما سمع قبل شعر المتنبى شعراً آخر . ولكن هذا الفخر محدود أيضا لأن الانسان فيه لا المنطق المبرر يعلم أنه أعمى وهذا فقد وانتقاص قبل أن ينظر إلي أدب المتنبى – وهو أعمى بعد نظره إلى أدب المتنبى لأن نظر الأعمى عند المتنبى مشروط بوجهه نظر (إلى أدبه) والانسان لا ينظر إلى شىء واحد فقط إلا إذا آفته آفة جعلته مثلا لا يعرف (من الألوان إلا الأحمر) [3] .

---

(١) الفصول والغايات – تحقيق حسين زناتي .مصدر سابق ، ص ٣٩ .

(٢) حين فرغ من شرح شعر المتنبى – اللامع العزيزي – البيت للمتنبى وهو ذائع .

(٣) هذا قوله الذي زعم القفطى في إنباء الرواه – تعريف .

وكيف يفخر لمجرد الفخر من يرى نفسه هكذا :

أنا أعمى فكيف اهدى إلى المنهج والناس كلهم عميـــان

على أن مثل هذا البيت جمع فأعي فهو يشتمل على مدح نفسه نعم هو يمدح نفسه هنا ويذم الناس كلهم .

فهو يرى غيره فيه (يهدى الناس) ولكنه ينفى عنه ما رأه الناس فيه .

وهو يمدح نفسه بأنه صاحب منهج في حين أن الناس جميعا بلا منهج وهو ينقصهم ولكنه عنده ، فكأنه موضع حاجة الناس . وليس ذلك فقط ، ولكنه أعمى يمتلك منهجا بلا منهج ، وهو ينقصهم ولكنه عنده فكأنه موضع حاجة الناس وليس ذلك فقط ولكنه أعمى يمتلك منهجا لهداية الناس الضالين الذين يفتقدون الهداية والعميان فما أشقى هؤلاء المبصرين الضالين المفتقرين للمنهج والهداية وما أفضل هذا الأعمى الذى يمتلك منهجا للتفكير لنفسه وللآخرين .

ذهاب عينى صان الجسم آونة عن التطوح في البيد الأماليس

وهذا البيت أيضا تضمن معنى المدح لنفسه والذم للآخرين وإن كان هدفه التأسى عن حالة فقد فكأن فقدان البصر فضل حرم منه غيره ممن ملكوه فضيعوا الأجسام في التطوح والضلال وهو شامل لحالته الذاتية وحالة الناس الموضوعية .

ويصير الأقـــوام مثلى أعمى فهلموا في حنـــدس نتصادم

وهذا أيضا يتضمن معنى المدح ، فالمبصرون مثله عميان . ثم هى دعوى عابثة ساخرة أو عبثية للتصادم في الظلام الأبدى .

فهـــو لم يكتف بوصفهم بالعمى ولكنه يرى فيهم روح العبث بل فى هـــذا التواجد نوع من العبثيـــة . ذلك لأن معارف الناس عن الحياة قليلـــة وعن حكمهم على الوجود أقل :

وإن مرّ أعمى فارحمـــوه وإن لـــم تكفّوا فكلكم أعمى

نفس المعنى المتضمن مدحا وقدحا ، مدحا لنفسه اذ نساوى معه الجميع في العمى وقدحا فيهم إذ أتى بهم في بيته عميانا .

وفي كل ما مرّ فيه من الإيهام ما فيه . لأنه تجاوز حدود الواقع بتشبيه الواقع بواقع محال أن يكون منه ، ولكنه في غيره وهذا ضرب من الإيهام باختلاق ممكن لاختراق الحال .

الفخر عنده هجوم وقائي :

ولقد آثرت أن ابدأ بما لم يبدأ به غيرى لإثبات أن الفخر عنده ليس هدفا مثلما فعل قبله أساطين الشعر في العصر الجاهلى وما تلاه ولكنه هجوم وقائى دفعه إليه دأب الناس في كل عصر على انتقاص كل صاحب آفة خلقية أو مرضية من الناحية الموضوعية العامة مع دفع الشعور الذاتى بالقصور أو رد فعل بالنقص من الناحية الذاتية الخاصة .

على أن المعرى له من الشعر في الفخر وهو في كل الحالات مرتبط باستلاب الناس كلهم في مقابل الإشارة إلي ميزة فيه ، ويدعم تثبيته لميزاته بزعزعة أية ميزات في الناس كلهم .

ولو أنى حبيت الخلد فردا لما أحببت بالخلد انفرادا[1]

وليس الناس كذلك ومع أنه محض فرض بدلالة " ولو "- ولكننا نصدقه فيه لأن لنا سابق معرفة به فلقد ألزم نفسه نظريا من قبل والتزم بما لا يلزم لأحد ولا حتى لنفسه .

فهذا الرجل " إن قال فعل " ونحن لم نجرب الآخرين ولم نعرفهم ومن ثم نصدقه ونتحرج في اعطاء قرار بخصوصهم أو نعطى قرارا يدفعه كذبهم على حين نصدقه حين نقول إنه لو منح الجنة بمفرده لما رغب فيها مالم تشاركه فيها الجموع

فلا هطلت علىّ ولا بأرضى سحائب ليس تنتظم البلادا

الأنانية فيهم - من مشتمل المعنى في البيتين الأول والثانى - في حين أن القناعة والعدل وإيثاره الغير فيه .

وكم من طالب أمدى سيلقى دوين مكانى السبع الشدادا

فهو عالى المنزلة - السماوات السبع - وكثيرون هم الذين يطلبون مكانه ومنزلته ، لكنّ مداهم أدنى بكثير من الدنو في مكانه .

ولقد بلورت لفظة (أمدى) مضمون افتخار وحددت (دوين) بدقة موضع ذم مكانة المنافسين واستحالة المنافسة . فهو في منزلة مطلوبة ولكن هيهات .

---

(١) سقط الزند .

يزجج في شعاع الشمس نارا   ويقــدح في تلهبها زنــادا

انه يصف طالب منزلته البعيدة المرتفعة – كطالب الشمس – وهو يصفه بل يتهمه بالجنون أو الخبل فهل يكيد للشمس عاقل ؟ وأين مكان النار على تأججها من أشعة الشمس وحرارتها وهي المنبع والمصدر للطاقة .

ولا عقــل للذى يضرب حجرين معا طلبا للنار مع وجــود مصدر النار . والأمر حط وتسـفيــه لوضع هؤلاء بالقيـاس إلى موضـعه السامى المضىء واهب الحياة والدفء والحركة والنمو واللـون والطهارة هذا هــو دور الشمس المقــدر والمحسوب – دور صانع وفاعل ومانح – فما دور هؤلاء المنافسين ؟ هو مدح لنفسه وذم لهم .

ويطعن في عــلاى ، وإن شسعى   ليأنف أن يكون له نجــــادا

إن مـا بين الإصـبع الوسطى والتى تليـهـا لن يكون لذلك الطاعن في مكانتى ومنزلتى العالية :

وقد سار ذكرى في البلاد فمن لهم   بإخفاء شمس ضوؤها متكامــل[1]
يهم الليالى بعض مــــا أنا مضمر   ويثقل رضوى دون ما أنا حامل
وإنى وإن كنت الأخير زمانـــــه   لآت بمالم تستطعـــــه الاوائل
واعدو ولو أن الصباح صـــــوارم   واسرى ولو أن الظـلام جحافل
ولى منطق لم يرض كنــه منزلى   على أننى بين السماكين نــازل
لدى موطن يشتاقـــــه كل سيد   ويقصر عن إدراكه المتنــــاول
ينافس يومى فيّ أمسى تشـــرفا   وتحسد أسحارى عليّ الأصـائل

أليس هذا من عمل الاحساس القوى بالفقد ؟ ولماذا لا يفخر وهو لم يؤذ ولم يرتكب معصية ولم يفعل إلا الخير لغيره من الضعفاء . تاريخه وصفحته ناصعة في الماضى والحاضر والمستقبل فهو نظيف الزمن طاهر التاريخ .

وقد سار ذكري في البلاد فمن لهم   بإخفاء شمس ضــوؤها متكامل

تمجيد للذاتى والموضوعي ، للخاص والعام في اشتباك .

وهو فخر وتفضيل وحسن تخطيط وصل به إلى منزلة الشمس في حين هو ذم

---

(١) سقط الزند .

لأولئك الذين تربصوا به من حيث أنهم كانوا في غفلة على حين أنه تمكن من أن يصل إلى هدفه النهائى وهو الوصول إلي وجدانات الجماهير والمستضعفين فيضىء لهم دروب الضلال التى وضعهم فيها أصحاب السلطان الذين كشف فعله فعلهم .

فهيهات أن يطفئوا نور الشمس وهو قريب من المعنى القرآنى – اقتباسا – وكأنه جعل نفسه قبسا من نور الله .

فلو خبرتهم الجوزاء خبرى لما طلعت مخافة أن تكادا

فهو يذم الناس جميعا ، وهو في الوقت نفسه يرفع ذاته فوق الجوزاء التي تنقصها معرفة الطبيعة البشرية . وهو ينتقصها بالقياس إلى نفسه في حالة خبرتها بالناس لأنها ستخاف أن تطلع فيه لكيدهم ولكنه مع خبرته بهم وكيدهم له لايخافهم ولا يخشاهم فهو أفضل .

لي الشرف الذى يطأ الثريا مع الفضل الذى بهر العبادا
وكم عين تؤمل أن تراني وتفقد عند رؤيتي السوادا

فهو الشمس إذن ؟ ومن ذا الذى أوتى القدرة على الإبصار في قرص الشمس ؟

وبعد فهذا فخر أبي العلاء احمد بن عبد الله بن سليمان المعرى التنوخى – الشاعر الفيلسوف المتقن الزاهد صاحب التصانيف والرسائل المأثورة ، العربى نسبا من قبيلة تنوخ من بطون قضاعة الذى بيته بيت علم وقضاء ، وشعره كثير يصور تضارب الناس وتناقضهم رأيا وأفعالا . نسب التناقض إليه وما كان ذلك من رأينا ، يدور بعض شعره عن حقيقة العالم والشرائع والمعبود وانحراف الناس عن كل ذلك في الغالب .

وهو لاشك أحكم الناس بعد المتنبى وإن زاد عليه في استخدام الغريب – الأخيلة الدقيقة – التكلم في الطبائع – وسائل الاجتماع – عادات الناس واخلاقهم ومكرهم وظلمهم ونظام الدول والقوانين والشرائع والأديان لم ينظم في الملة غيره – يفضله الافرنج ومستعربوهم علي المتنبى – يملك براعة في الوصف المعنوي أكثر منه في الأوصاف الحسية شعره في المدائح والمراثى والوصف وبقية أغراض الشعر الأدبية أرق من شعره في النقد والفلسفة لالتزامه بمذهب صارم وزاهد . أكثر شعره في النقد والفلسفة ضمّنه ديوانه (لزوم ما لايلزم) تقيد فيه بقيود – على حد

تعبير الدكتور شوقي ضيف : نظم أفكارا في بعض قصائده لم تخطر على قلب أحد سواه وقد أجاد فن الرثاء لأن نفسه مليئة بالهموم والأحزان وهو المتشبع بفلسفة السخط على الوجود .

تراني في الثلاثـــــة من سجوني فـــــلا تســـأل عن الخبر النبيث

لفقـدي ناظـري ولـزوم بيـتي وكـون النفس في الجسم الخبيث

وشعره في الملة – وهو منفرد به في تقديري – والمعاني فيه منهكة مكرورة ولا بأس من قراءة جديدة لبعض منه بفهم جديد وتناول موضوعي متجرد .

خطأ القياس لأشعار الملة عند حكيم المعرة :

يقول أبو العلاء[1] :

أفيقوا ياغـــواة فإنما دياناتكم مكر من القدمـــاء

إني أزعم أن أبا العلاء لم يخرج على الدين ولم ينكره لمجرد أنه صاح بمثل هذا البيت ذلك لأنه محال أن يكون هناك مؤمن حقيقي يرى نفسه واقعا في الغواية ، فالمؤمن الحقيقي لم تلحقه الغواية والخطاب موجه إلى الغواة ولما كان من المستحيل على غاوى أن يقبل في زمرة المؤمنين إذا ما ظهرت مظاهرها .

ولما كان كيل الفساد قد طفح وقد عم الخراب وساءت الذمم وهي مظاهر من لم يتمسك بالقيم ولا بالشرائع مع اعلان الجميع ليل نهار لإيمانهم بتتويج يومهم بالصلوات وهي مع ذلك لم تنههم عن الفحشاء والمنكر فمن المحتم أنهم يدينون بالادعاء ، شبه ادعاء القدماء من الوثنيين وغيرهم ، أولئك الذين أتوا بالأصنام ودعوا إلى عبادتها وكلها أمور ليست من الأديان الصحيحة – إذ أن دعوتهم اتسمت بالمكر والخداع ترتيبا على صيانة مصالح اقتصادية خاصة وفرض سيطرة عن طريق عبادتها – فكأن خطاب المعرى موجه لغير من صدق إيمانه ، لمن كان دينه بعيدا عن حقيقة الدين وظاهر ذلك عمله الذى هو ضد الدين في كل شيء فكأن ما يدّعون أنه ديانة ليس إلا منهجا سلكوه وطريقا زعموه للدين وما كان ذلك كذلك والهجوم ليس على الدين ولكنه على رجال غواة يدينون بعادات القدماء التى هى مكر وخديعة وليست دينا .

---

(١) لزوم ما لا يلزم جـ ٦٣/١ .

يقول المعرى :

أما في الأرض من رجل لبيب	فيفرق بين إيمـــــان وكفر
ويقول : لحي الله قومـــــا إذا جئتهم	بصدق الأحاديث قالوا كفر
ويقول : وليس عندهم دين ولانســـــك	فلا تغرك أيد تحمل السبحا
وكم من شيوخ غدوا بيضا مفارقهم	يسبّحون وباتو في الخفى سبحا[1]

أما ما يؤخذ عليه :

إن الشرائع ألقت بيننا إحنــا	وأورثتنا أفانين العـــداوات
وهل أبيح نساء الروم عن عرض	للعُرب إلا بأحكام النبـوات[2]

هذا كما يرى الناظر ، ويسمع السامع تقرير محض . والتقرير عمل عقلى في النهاية والعقل هو مجموع ما خبره المرء وعلمه أو حصله من معارف عصره أو جملة ما وصل الى العقل الجمعى لعصره فتأثر به عقل الفرد واستوعبه .

ومعنى هذا أن ذلك التقرير الذى سجله شعر أبي العلاء هو جملة وتفصيلا معنى من المعانى السائدة في عصره المتضارب في المصالح والاراء ، فلئن تأثر بـــه أبو العلاء وهو مفكر يتعرض للأفكار المعتملة في وجدان الجمع وأراد مؤاخذه أن يتعرض للمعنى من حيث هو نقيض لقيمـــة دينية في عرفـــه ، فعليـــه أن يناقش المعنى عند من رددوه جميعا ، وصولا إلى حصره والعمل على استئصالـــه . على أن هذا المعنى كان مرددا في عصر المعرى ، بل في كل عصر سابق عليـــه ولا حق له ، يوجد مثل ذلك المعنى .

وهو على كل حال مجرد رأى قابل للنقاش قبل الاتهام ، وكان حريا بمفكرى عصره أن يناقشوه فيه فلربما قال ما قلت وأفاض وأكفى . وإن له مناقشات عبر رسائله يذكرها لنا مؤرخوه حيث درات بينه وبين داعى الدعاة الفاطمى هبة الله ، واختلف الباحثون في تعليل أسبابها وحدودها وقد ادليت برأي في هذا :

وقد يكون الرأى الذى سجله المعرى هنا خاطئا أو قد يكون صحيحا .

(١) لزوم مالا يلزم ٢٩٢/١ .
(٢) لزوم مالا يلزم ١٨٥/١ .

على أن سب مردديه وشتمه :

كلب عوى بمعرة النعمان　　　لما خلا عن ريقة الإيمان[١]

لايعنى أن الرأى قد انتهى وقضى عليه ، وإنما يعنى عدم قدرة من سبه على الرد ، مهما تحجج المتحججون أنه كفر وتزندق ، ولاتجدى مناقشة قول (كفر) .

وحقيقة الأمر أن تمسك اليهود بشريعة موسي – وهذا شأنهم – بعد بعثة عيسى ، لابد أن يوجد صراعا على مناطق النفوذ الدينى والاجتماعى والاقتصادى والحضارى بصفة عامة ، فلئن شمل الصراع في الأمم البدائية مصادر الثروة ، والمرأة منها بحكم كونها سلعة (رق) تباع وتشترى ويجرى عليها التقسيم مثلها مثل الأموال والأسلاب الناتجة عن الحروب ، فمن الطبيعى أن تباح الأسلاب كلها للمالك الجديد الذى قد يكون بوهيميا أو منظما . ويكون تصرفه فيها حسب ما جرت عليه طبيعته أو نظمه . والإسلام في هذا منظم تماما ومقيم للعد في شن الحرب .

فهذه قضيـــة المجتمعات كلها انذاك وهـــذه جملـــة ما جرت به العادة القديمة في كل الأمم .

ولقد كانت الحروب الإسلامية لحماية الدعوة أو توطيد أركان الدولة الإسلامية وهي محاطة بعداوات دينية ربانية ووضعية والقول أن (الشرائع القت بيننا إحناً) تحصيل حاصل علي ما بيّنا وهو أمر لا تختص به شريعة معينة على مادلّ اللفظ ولكنه خاص بكل الشرائع .

وقد بينت كيف خلقت الشريعة المسيحيـة مشكلا ومشاركــة أو مزاحمة للسيطرة الموسوية اليهودية .

وكيف زادت رقعة الصراع واتسع نطاق التنازع بقدوم شريعـــة الإسلام وقوله : ﴿ **أورثتنا أفانين العدوات** ﴾ يؤكد قولى هذا .

فالنزاعات قديمة بين اليهود والنصارى من جهة وبينهما وبين الديانات القديمة وبقاياها من جهة أخرى وبينها جميعا وبين الإسلام منذ قيامه عدوات عادت جميعها إلى الظهور والتصارع على أيام المعرى ، ولقد تفنن اليهـود كما نعلم بعد حادثهم

(١) نسبه الباخرزى في دمية القصر إلي القاضى (أبي جعفر) ردا على قول المعرى " يد بخمس مئين " .

مع الملك البابلى (بختنصر) في اصطناع الكراهية ، وتلمودهم وبروتوكولات حكمائهم بين أيدينا تقنن لكراهية الشعوب بالإضافة إلي مافي أسفارهم من نصوص حاضة على . ذلك فقول المعرى هنا هو تحصيل حاصل كما نرى . لأن عصره ورث عداوات التعصب الدينى .

أما قوله :

وهل أبيح نساء الروم عن عرض للعرب إلا بأحكام النبوات

فهو لا يزيد عن غلط تاريخى فقد أوضحت أن النساء في هذه المجتمعات القديمة كانت سلعة وأن نظرة المجتمعات القديمة للنساء كانت لا تتعدى نظرة اللاهى إلى أداة لهوه وما كتب عن الرق و الإماء من السبايا عند اليهود والنصارى والمسلمين من بعد كثير .

والأديان على كل حال وخاصة الإسلام كان مراعيا لحال الناس (خاطبوا الناس على قدر عقولهم) (سيروا على سير أضعفكم) فإذا كانت من جملة ما يعقلون الخمر والنساء قبل الإسلام فتحريم الخمر أو منعها كان مرحليا مراعاة لحال الناس لأن (الدين يسر) وإذا كان الاتجار في الرقيق هو العمود الفقرى للإقتصاد في الجاهلية ، وكان ذلك فاشيا في المجتمع . فلا أقل من الاشارة إلى أن ذلك لا يليق لأن المجتمع كى يقبل على الدين الجديد يجب أن يستعد لهدم بعض موروثاته ، ويجب أن تمرحل له جملة المحظورات والممنوعات فاكتفي بالتكفير " أو عتق رقبة " لمن تخلف متعمدا عن صوم يوم رمضانى .

وأمر إباحة نساء الروم وغير الروم كان فاشيا قبل النبوات في العرب وفى غير العرب من الأمم القديمة حيث تحكّم نمط الإسكان في تلك العصور في نمط الحروب التى كانت ضرورة أملتها الرغبة في السيطرة على موارد الثروة (المراعى والقطعان والنساء) فكان الرجل يذهب إلى الحرب ومعه نساؤه وأطفالهما حفاظا عليهم من إغارة العدو وما أكثر الاعداء في هذه الصحارى الموحشة التى تتصارع فيها القبائل على ملكية سحابة في الجو قد تمطر في البحر . فلقد كانت العرب وغير العرب من القبائل الرعوية تسكن الخيام المتنقلة من مكان إلى مكان فترحل عن مكان مجدب إلى مكان معشب .

فالقول على الاطلاق إن النبوات هى التى أباحت نساء الروم لرجال العرب قول مغلوط من الوجهة التاريخية بمقاييس العلم .

ولكن الإباحة أمر أقرته المجتمعات والطبيعة القاسية الموحشة والجغرافيا الأرضية والبشرية ، ونمط أو أنماط الإنتاج وأدواته وقوة العمل مجتمعة وهى قبل النبوات بزمان وزمان . وهى غير مقصورة على نساء الروم ورجال العرب . هذا هو الرد العلمى ومثاله .

ورد المؤمن الموضوعى كان يقضى عرض تلك الامور على رأى ما ، سجله أحد الشعراء الذى شعره وعاء وجدانى لمجتمعه . ومن ثم فمناقشته لا تستهدفه هو فقط ولكنها تستهدف فكرته الخاطئة ومجتمعه الذى أمده بهذا الرأى – فهو لم يأت من فراغ – فإذا حاسبته – حاسبته كشاعر على المعنى والأسلوب مجتمعين .

والعيب كان في منطق أناس متسلطين ، ليست لديهم قدرة على الرد ، ولا قدرة على المناقشة . ومن هنا أمدتهم سلطتهم مع عجزهم الفكرى بمنطق القرار بمنح الرأى وحرية الفكر لافتقادهم له وعدم رغبتهم في التفكير لأنهم انشغلوا بالثروات وتفننوا في جمعها وسلبها والحفاظ على تملكهم لها أو على مناصبهم الممتازة .

أما ضبط سبط الجوزى لقوله[1] :

أمور تستخف بها حلـوم ... وما يدرى الفتى لمن الثبور
كتاب محمد وكتاب عيسى ... وانجيل ابن مـريم والزبور[2]

فهو ليس بفعل معمل بالفكر : فالمعرى يقول إن كتاب محمد وكتاب موسى وبشارة إبن مريم والزبور أمور تستخف بها (عقول) ومعنى قوله (عقول) أنه يحصر الاستخفاف في بعض العقول ولا يطلقـه بحيث يشمل كل العقول ، فيكون قد شمل نفسه معها على اعتبار أنه بادر بتقريرها ومن ثم يتيقن من يرغب في مؤاخذته من تحديد قطعى لموقفه من هذه الكتب قبل أن يقرر الاتهام[3] ولكن المعرى يحصر الكتب أو بعضها ويضع الرأى فيها . ولا يجوز والأمر كذلك أن يقرر منصف مع من هو ؟ .

---

(١) راجع تعريف القدماء لأبى العلاء .

(٢) لزوم مالا يلزم ١/٣٢٤ .

(٣) راجع من المحدثين الدكتور مصطفى الشكعة – الأدب في موكب الحضارة الإسلامية – (القاهرة مكتبة الانجلو المصرية) سبق ذكره .

هل هو مع البعض المستخفين أم ليس معهم ؟ فهو لم يطلق الرأى وإنما خص به بعض الحلوم فإذا احتج مدقق في ألفاظ البيتين واستوقفه لفظ (ولا يدرى الفتى لمن الثبور) قلنا له : هو اتهام منه لهؤلاء المستخفين إذا اوقعوا الشباب في الحيرة بخصوص العذاب المعدّ يوم الحساب .

فإذا استوقفه قوله : " ابن مريم " فوجد فيه تقليلا من شأن عيسى . قلنا ذكرته الآيه بذلك والخبر يقول إن المرء ينادى باسم أمه فالمعرى لم يخرج عن مبدأ الاحترام لعيسى بهذا .

والأمر كله لايدين المعرى بشيء ولكنه يجعله أحد المهاجمين المستخفين بالكتب السماوية والموقعين الشباب في حيرة .

هذا واحد من التخريجات التى تنأى بالتهمة اليقينية عن المعرى على أضعف الافتراضات وتسقط اتهام المتهمين أو تزعزعه وتضيف المعرى واحدا إلى صفوف المدافعين لا المهاجمين أما قوله :

ضحكنا وكان الضحك منّا سفاهة وحق لسكان البسيطة أن يبكوا
تحطمنا الأيـــام كــــأننا زجاج لا يعادُ لـــه السبـــك[1]

فليس في البيت الأول مدهش ولا غريب يؤاخذ عليه من له حق المؤاخذه ولا فى البيت الثانى مايؤاخذ عليه .

إذ أن هناك من رأي البعث والقيام روحانيا وليس جسمانيا[2] وقوله تحطمنا الايام اشتمل على مادة – وهى المدلول عليها (بالضمير العائد على الذين يتحطمون – البشر) وعلى الفعل الذى هو (التحطيم) واشتمل على المعنوى وهو كون الأيام وهى (زمن) لها قدرة المادة أيضا على الفعل في ماهو مادى (الناس) وتشبيه : "كأننا زجاج " تشبيه مادى أيضا " ، إذ مثّل البشر وهم مادة فاعلة بالزجاج الذى هو مادة غير فاعلة (مفعول بها) وجعل (الأيام) تجتاز حدودها كمعنوى إلى حدودها غير الحسية ، وهى (التحطيم) بأسلوب الأدب المجازى أو المجاز الأدبى .

---

(١) لزوم مالا يلزم ٢/١٤٣ .

(٢) ابن سينا والفارابي وابو المعالي ومن قبلهم أفلوطين صاحب نظرية الفيض وكذلكسينيكا ، بعده وغيرهم من الصوفية المسلمين كابن عربي و الحلاج و السهروردي.

ولا يخفى على أحد أن عمليـــة السبك فعل مـــادى أيضا وأن (العودة) بعد التحطيم إلى الحالة الأولى للزجاج فعل مادى . فلئن نفى عودتنا المادية (الجسمية) بعد الموت أى كسابق عهدنا في الحالة الأولى فإنه لم ينف عودتنا (الروحية) فالبيت مشتمل على نفى بعث (الأجساد) من حيث المعنى بعد تحطيمنا كمادة .

ولكنه لم يقل غير ماقال به أصحاب الرأى القائل على أيامه أو قبلها إننا نبعث أروحا لا أجسادا . فكأنه كذات قال ما قيل في مجتمعه حول معتقد دينى ، فلئن أراد أصحاب القول بالبعث الجسدى أن يؤاخذوا – إن كان لهم حق المؤاخذة على ما يخص الله وحده – فليتعدوا حدودهم إلى حدود العناية ويسلبوا اختصاصها ، فيؤاخذوا القائلـــين جميعا (يبعث الأرواح لا الأجساد) ولن يتوقف الفكر الانسانى عن استلهام أمر هـــو من أخطر ما اصطدم به الواقع الإنسانى ألا وهو معتقد الخلود بعد الموت .

يقول المعرى :

وهيهات البريـــة في ضلال	وقد فطن اللبيب لما اعتراهـــا
تقدم صاحب التوراة موسى	وأوقع في الخسار من اقتراها
فقال رجالـــه وحىٌ أتـــاه	وقال الناظرون بل افتراهـــا
وماحجى الى أحجـار بيت	كئوس الخمر تشرب في ذراها
إذا رجع الحليم إلى حجاه	تهاون بالمذاهب وازدراهـــا[١]

وليس في البيت الأول غير الصدق الذى أخبر عنه فبرغم الرسالات السماوية والمفكرين والمصلحين فالضلال فاش والفساد شامل ويستطيع كل ذى عقل تلمس ذلك .

" تقدم صاحب التوراة موسى " إن من يقرأ التوراة على رسمها الذى بين أيدينا وهو ما نظن أنه كان على أيام المعرى لن ينكر عقله بإزاء الافتعالات والتهويلات التى فيها ولسنا في مجال بحث ذلك لنستطرد إلى تفسيرات أو شىء من هذا القبيل .

ولقد نقدت متونا واسانيد من قبل العلامة الفيلسوف اليهودى سيبنوزا[٢] .

---

(١) لزوم مالا يلزم ٢/٢٠٣ .

(٢) راجع رسالة في اللاهوت والسياسة - ترجمة الدكتور حسن حنفى (القاهرة المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر) .

فإذا ما قبلنا خبر التيه اليهودى ، الذى فسره أكثر الباحثين بمرحلة المنفى فقد قبلنا وقوعهم في الخسار وتركهم لمصر خلف موسى . فإن من يترك حياة مستقرة نوعا ليسلك طريقا غير ممهد فهو مغامر وبتركه الاستقرار قد تعرض للخسارة في و بتركه الممتلكات والصحة والعلاقات الاجتماعية وتعرض للمشقة والجهد والتنكيل .

وأمر ذلك مشهور مع بداية كل دعوة دينية جديدة أو دعوة لتغيير نظم المجتمع وهو ماحدث مع دعوة موسى .

وقوله : **فقال رجاله وحى أتاه وقال الناظرون بل افتراها**

ليس سوى تسجيل لما قيل من فريق من الناس بما دعاهم إليه موسى وأخذوا قوله بتسليم كامل لما ناسب لديهم فهما ومصلحة وراحة واتساقا . وفريق من الناس اعملوا عقولهم ومحّصوا أمر موسى ودعوته وقرروا أن هذا الذى أتاه ليس الوحى ولكنه يدّعى .

وما شأن المعرى هنا ؟ هو فقط يعرض ما تقرر من فريقين من الناس قبل ثلاثة آلاف سنة من عصره من يهود الناس أو وثنييهم – فهو لم يقل ولكن القول لغيره – وهو يعرضه مسبوقا بلفظة فقال وقال فحصر دوره هنا في حدود الرواية – فإذا أراد احد التحقق من صدقها أو كذبها فليلجأ الى بطون أمهات كتب التاريخ والسير .

أما قوله : وماحجي إلى أحجار بيت كؤوس الخمر تشرب في ذراها

فهذا سؤال المؤمن الصادق . لأن البيت العتيق بيت عبادة قديم بنى لله وما من مؤمن يدنسه بخمر أو ازلام . وهو لم يفتر خبر شرب الخمر على التراب المقدس ولابد أنه أخبر عن مصدر ثقة ليس ممكنا ذكره في القصيدة على حين تنحو إلى التركيز بحكم شروط الصياغة وكان يجب التأكد من صحة الخبر الذى يذكره والعمل على منعه فى حالة التثبت . والتاريخ الحديث يرينا حوادث انتهاك مسلح لها .

وقوله على كل ليس يدل على رفضه لمبدأ الحج ولكنه يعلن استعداده للحج اذا ما منع الحكام والمسئولون انتهاكها وكفوا من يتهجم على قداستها بإتيان المنكر والفحشاء ولعله أخبر عما يمارس من معاص ضد القداسة في البيت الحرام **﴿ لا يكذب الناس على ربهم ﴾** .

والحج ممارسة للعبادة و هو ركن اسلامى . بل هو كذلك قبل الإسلام ، فكيف تمارس العبادة إلاّ في مكانها المنصوص عليه بالتوجه ؟ إن العبادة بهذا تكون ناقصة والطهارة حول مركز التوجه شرط لصحة العبادة فيها بل هي رحلة التطهر البشرى .

إن قوله هذا نوع من التحفظ يأخذه رجل يرى العبادة قداسة للمعبود وليس مجرد اجراءات دينية تسفر في النهاية عن نشاط اقتصادى عادى لتبادل المنافع فماذا في ذلك ؟ أن يرفض الرجل تحوّل ماهو مقدس إلي مجرد بيت من الحجارة ؟ أنتهمه هو أم نتهم الذين دنسوا بيت الله العتيق ؟ أنلومه أم نلوم من يسمحون إذا صح ما اخبره عن شرب الخمر في موضع الحرم ؟ .

وليس في قوله : " أحجار بيت " تجاوزا للحقيقة . فالكعبة بيت بناه لله إبراهيم وولده اسماعيل من الحجارة بغرض العبادة والصلة والقربى ، هدم من قبل فيما يذكر لنا الطبرى وغيره من مؤرخى العرب على يد الحجاج بن يوسف الثقفى واعاد بناءه عبد الله بن الزبير ، ومن قبل ذلك هدم وقد غير في بنائه واعاده ابن الزبير وعدل باب الكعبة ثم هدمها الحجاج وخرقها وقتل فيها اللائذ بها وجنوده واعاد بناءها بعد هزيمة جيوش ابن الزبير .

وحادث سلب القرامطة للحجر الأسود مشهور ، حيث مكث في دولتهم في البحرين ستة غشر سنة [1] فلئن انتهكت حرمته فما بقى أمر العبادة ممكنا .

أما قوله : **إذا رجع الحليم إلي حجاه تهاون بالمذاهب وازدراها**

فهو لا يمس العقيدة ولكنه يعرض بالمذاهب – لم يقل تهاون بالشرائع ولكن بالمذاهب – والمذاهب فروع – .

ولقد دار ما دار بينها على عصره وعصور سابقيه ، كما جرى ويجرى على عصور تالية فالتهاون مقصود أو مطلوب مع المذاهب وليأخذ الأخذ من النبع من الأصل والجوهر وليس الفروع المتناقضة المتضاربة التى تهاونت بشأن الدين

وما المذاهب إلا أسبـاب لجلب الدنيا إلى الرؤساء

أما قوله : **قلتم لنا خالق قـــديم قلنا صدقتم كـذا نقول**

(١) راجع تاريخ الطبرى .

زعمتموه بلا زمان ولا مكان ألا فقولوا
هذا كلام له خبيء معناه ليست لنا عقول[١]

لاحظ سمة التسجيل " قلتم – نقول – زعمتموه – فقولوا " فهو يسجل واقعا ثقافيا عقليا لمجتمعه وهو يوافق أو يعارض القائلين[٢] .

والمعرى في البيت الأول من الأبيات الثلاثة السابقة يعترف بقدم الله " صدقتم إن كذا نقول " ولكنه لا يوافق القائلين الله ليس له مكان ولا زمان . وهى مشكلة دارت قديما عند فلاسفة الاغريق والعرب من بعده ، ولم تحسم . فلئن انحاز المعرى الى أى من الرأيين المتعارضين حول مقولة " قدم الله " فلا جناح عليه وهو موقف من يهتم بثبات صفة الله وليس فيما قال هنا مساس بالشريعة .

يقول الدكتور طه حسين [٣] : وإنما هو رد على مذهب معروف من مذاهب الفلاسفة الأقدمين الذين ينزهون الخالق عن المكان والزمان .

يقول الامام [٤] : " حدثوا الناس بما يفهمون أتريدون أن يكذب الله ورسوله " .

يقول ابن رشد [٥] : " فينبغى كما قلنا ، ألا يعدل في الشرع عن التصور الذى وضعه الجمهور ولا يصرح لهم فإن هذا النوع من التمثيل في خلق العالم هو الموجود في القرآن وفي التوراة وفي سائر الكتب المنزلة .

يقول أحمد تيمور[٦] : وليس في هذه الأبيات انكار لوجود الله ، وحسبك منها قوله صدقتم كذا نقول " ولكن يؤخذ من ظاهرها اثبات الزمان والمكان له تعالى وهو مالا يقول به إلا المجسمة واضرابهم ، تنزه الله عما يقولون " .

وبعد فإنى لست في مسألة العقيدة استطيع أن احكم له أو عليه فلا أستطيع أن أقول ما قاله (سبط الجوزى) أو (ياقوت الحموى) من قبل ردوده على بعض القدماء وبعض المحدثين .

---

(١) لزوم مالا يلزم ٤١٥/٢ .
(٢) هو هنا يوافق المجسمة فيما يرى حيث يعترف بقدم الله - أى شمله مكان وزمان- .
(٣) الدكتور طه حسين – تجديد ذكرى ابى العلاء – المعارف .
(٤) نهج البلاغة – كتاب الشعب .
(٥) مناهج الادلة في عقائد الملة – تحقيق الدكتور محمود قاسم – الانجلو – ص ٢٠٥ .
(٦) أحمد تيمور – أبو العلاء المعرى ص ١٣٨ .

كما أنى لا استطيع أن أقول ما قاله (ابن العديم) لأنى لم اطلع على كل ما كتب عنه فهو عبء ثقيل لايستطيعه سوى متجرد له في عصره كأبن العديم .

إنى اعتبرت من ذم أبا العلاء ومن مدحه ، فوجدت كل من ذمه لم يره ولا صحبه ، ووجدت كل من لقيه هو المادح له [١] ولا ماقاله أحمد تيمور : " إنه لم يكن ملحدا كما يزعمون ، بل كان مؤمنا بالله وكتبه ورسله " .

فإنه ليس من حقى الفصل ولا كان من حق غيرى . فالعقيدة مسألة تخص الرجل نفسه – كما إننى لست بوصى عليه ولا مكلف به ولا أحد يحاسب إلا الخالق فهذا شأنه . فالتدخل في شأن الله شرك بين ولكنى لا أستطيع أن أكتم عاطفتى نحو هذا الرجل . الرجل الصادق الأمين فأجدنى أردد قولا حكى للصفدى [٢] عمن يدعى الشيخ كمال الدين بن الزملكاني حين سأل عن المعرى فقال في حقه " هو جوهرة جاءت إلي الوجود وذهبت " .

نخلص من هذا كله إلي أن المعرى كذات اجتماعية مبدعة ، أو كفرد في مجتمع له خصوصيته التي يجب ألا تتطابق مع مجتمعه كوحدة مكوناتها ذوات منفصلات . ومن ثم كان الصراع بين دوافع الذات ودوافع المجتمع ضروريا – وهذا خاص بكل ذات وكل مجتمع في كل مكان وزمان كان أو كائن أو سيكون – إلا أن أسلوب الصراع يختلف باختلاف الاشتراطات شديدة الخصوصية للذات والاشتراطات العامة للمجتمع .

وأبو العلاء كان مدركا تمام الادراك لحجم تناقضه مع مجتمعه ، تناقض ذاته مع مجتمعه ، تناقض المطلوب مع الموجود ، حين حدد شروط مجتمعه العامة (تقييد الحريات) وشروطه الذاتية الخاصة (رفض هذا التقييد) حين قال :

لا تقيد على لفظى فإنى مثل غيرى تكلمى بالمجاز

بل هو في الحقيقة يحدد شروط كل ذات في مجتمعه ، وتناقضها مع شروط مجتمع القيود الذى هو مجتمعه في عمومه مما جعلها تسلك المجاز أسلوبا ، خشية النتيجة ، نتيجة الصدام بين الذات المقيدة من المجتمع .

---

(١) التحرى – تعريف القدماء .

(٢) الوافي بالوفيات – تعريف .

ونخلص إلى أنه بالمجاز يبتكر في كل مؤلفاتـــه صنوف التوصيل للتأليب والتحريض دفعا لتمليك الذوات المقيـــدة أداة التغيير بالمباشرة حين يهاجم الساســـة والقـــادة ورجـــال الدين والفكر بمباشرة و توريـــة وايهاما – حين يريد مهاجمـــه معتقد ضد العقل .

ونخلص إلى أن المعرى سمـة من سمـات التفكير الإنسانى الراقى لعصره ولعصور تالية عليه طالما كانت لها نفس ظروف عصره وملابساته من تسلط الحكام وتدخل الغير في شئون الفـــرد والاعتداء على الحريـــة الشخصيـــة في الحياة والتفكير والاعتقاد .

ونخلص إلى أنه مجنى عليه من بعض القـدمـاء وكذلك بعض المحدثين دون استقراء منصف متجرد لما كتب وإن هناك خطأ في قراءة أشعار الملة التى تفرد بها على ضوء دوافع مجتمعه . وأنه علم أنه مظلوم لذلك قال :

لا تظلموا الموتى وإن طال المدى   إنى أخاف عليكم أن تلتقوا

ونخلص إلى أن المعرى لم يتمتع بالحرية كذات في مجتمع ولا كوجدان فردى واختلف مع الوجدان الجمعى لطبيعة القيود الاجتماعية والقيود الجمعية وطبيعته المتعارضة مع القيود عامة .

ذلك لأنه فاقد والفقد نقيض الحرية . موجب للسخط والنكران والانطواء والرغبة في التغيير وأن القيود الاجتماعية والقيود الجمعية (المحرمات والمحظورات الدينية) المضادة لدوافعه الذاتية دعته إلى تصوير محتمل وليس حتما لحوادث العالم الآخر .

وذلك حين أراد أن ينزع عنه اعتقادات رأى فسادها وتنافيها مع المثل المنشودة عنده . وحين عمل على نزع هذه الاعتقادات عينها عن مجتمعه وذلك بأغراق قرائه أو عدواهم بها طلبا لشفاء منها بعد حصانة وذلك بالمبالغة في تصويرها تجميلا أو تقبيحا فائقا يبعدها عن الصدق .

ونخلص الى أنه كان صاحب دعوة إلى السلام مع الطير والحيوان والانسان وأنه لا يرى تجزئة في مبدأ العدل أو حق الحياة في أمن وسلام . كما أن العزلة كانت لظروف خاصة جدا . خاصة بأمنه المفتقد .

مهجتى ضـــــد يحاربنى   انا منى فكيف احـــــترس[١]

تخير ، فإما وحدة مثل ميتة   وإما جليس في الحياة منافق[٢]

وهو غير معتنق لمبدأ الهنود البراهمة ولكنه قد يكون متأثرا به والانسان مجبول على حب الحياة ولا منطق في اعتزالها لسبب نظرى في وجدانه .

وحاجة أبي العلاء الي العزلة ليست وليدة النظرية لأن الحاجة هى التى تلد النظرية . وأن حاجته إلي الأمن هى التى فرضت العزلة وأن فقده جعله ينشد العدل في القول والفعل كاملا غير مجتزىء ومن هنا رفض ذبح الطير والحيوان .

ونخلص الى أن دعوته النباتية إنما اضرت بمصالح القوم إذ رأوا فيها دعوة لاكساد سوقهم وتجارتهم في الماشية ونواتجها وهم أرباب المجتمع الاقطاعى .

ونخلص في هذا الفصل إلى أن المعرى كمفكر فاعل أدرك أن قيمة الفكر في نشره ومن ثم تناقض مع مجتمعه الذى له رقابة اجتماعية وجمعية على اصدار الذات الفاعلة الراغبة في التغيير والمحرضة عليه هذا التناقض الذى أذم زمان المعرى ، حيث كان جائرا على حق الفرد في التفكير والابداع والحياة والمعتقد .

ونخلص الى أن الفخر عنده ليس كما هو معروف عند الجاهليين ولكنه وسيلة تعويضية وهو حين يفخر يذم الناس كلهم . فالفخر عنده هجوم وقائى دفعه إليه دأب الناس في كل عصر وبخاصة عصره على انتقاض كل صاحب آفة خلقية أو مرضية مع شعوره القوى المستمر بذلك . لذلك كان فخره في كل الحالات مرتبطا باستلاب الناس كلهم في مقابل تثبيت ميزة فيه .

إنه فهم دوافع ابن القارح الذاتية وفهم شكه فيه ، لذلك قطع عليه شكه فيما سيقول بصياغة مقدمة (رسالة الغفران) " قد علم الجبر " حتى يقطع عليه شكه فيما سيلى هذه المقدمة المناهضة لشك ابن القارح .

إن واحدا مهما كان لا يستطيع أن يزعم أن المعرى فيما كتب أديبا وشاعرا قد قرر ، وإنما حقيقة الأمر أنه كأديب وشاعر في كل ما أصدر إنما كان متصورا شأنه شأن كل أديب ثم لا يجب محاسبته كمقرر ولكن كمصور .

---

(١) لزوم مالا يلزم ٢/١٠ .

(٢) اللزوم ٢/١١٨ .

أن المعرى كأديب كان يعرف الواقع وكأنه هو الذي صنعه . وانه حين استخدم المعرفة البنيوية كان يهدف إلى الخير وحين استخدم المعرفة اليقينية كان هدفه الحق وانه قد فهم الخير على أنه أحسن ما يمكن لأكبر عدد ممكن .

ننتهى إلى أن المعرى كذات فاقدة ارادت تعويض الفقد بتمثل الكمال وطلبه عند مجتمعه في حين أن دوافع مجتمعه حاقدة فاسدة .

ومن هنا نشأت الحرب بين دوافعة الذاتية ودوافع مجتمعه الموضوعية (العامة) مما ترتب على هذا الصراع الدامى تراجع عن المباشرة وهجوم تعويضى عن طريق الخيال والتخييل طلبا لما تمثل وتجسيدا لما غاب ، بالخيال بديلا عن الواقع ، وأعمل الاحساس لفقده عمله ونشطت مناشط الحرمان فيه ، بالغ في الخيال والتخييل حتى تصور حورية في جنته الغفرانية ردفها في حجم تلال مكة .

ومن هنا خرج بالصراع من دائرة الـذات والمجتمع والخاص والعام إلى حلبة الصراع بين وجدانـه الفردى والوجدان الجمعى لأمتـه وهو ما سنناقشـه في الباب الثانى .

الفصل الثالث

بين المسرح الدرامى والمسرح الملحمى

لما كان من زعمنا أن رسالة الغفران قد اشتملت على عناصر للدراما ، قد تأرجحت بين (الدرامية) و (الملحمية) لذلك من المهم تخصيص فصل موجز عن (المسرح الدرامى) و (المسرح الملحمى) نلم فيه بعناصر كل منهما إلماما سريعا مع التعريف بمفهوم كل منها حتى يتسنى لنا عند كشف عناصر (الظاهرة الدرامية في رسالة الغفران) عرضها على المسرح الدرامى ، لنرى مدى مافى الظاهرة من أصالة درامية وكذلك عرضها على المسرح الملحمى لنرى مدى مافى الظاهرة من أصالة ملحمية .

ومن هنا يتضح لنا إذا كانت (رسالة الغفران) نصا هو أقرب إلى النص الدرامى أم إلى الملحمى .

وعلى هذا الأساس النظرى نحدد عناصر القياس المنهجى كما يلى :

أولا : مفاهيم الدراما .

ثانيا : الملحمة .

ثالثا : عناصر المسرح الدرامى .

رابعا : عناصر المسرح الملحمى .

خامسا : صور و نماذج للظاهرة الدرامية في الادب العربى القديم .

أولا : مفاهيم الدراما

مفهوم المسرح الدرامى " قديما " :

لاشك ان نظرية الدراما القديمة شأنها شأن اية نظرية كانت تقوم على فكرة ما . ولكنها مستوحاة من واقع الحياة غير المعاشة[1] بمعنى أن الذى يفكر مستوحيا ماهو غير واقعى ليصور بالتجسيد والتمثيل علاقته بما هو واقعى من خلال

(١) حتي في اشد النزعات الأدبية الطبيعية فانها مهما اتقنت محاكاة الطبيعة والواقع المعاش فستظل (مجرد صورة متخيلة - غير حقيقة وغير طبيعية) .

أسلوب مخصوص يرتكز على الفعل ورد الفعل المتصاعد والمنقول بالحوار المخصوص وصولا إلى ذروة فنتيجة . وذلك في إطار صراع متميز في حيز زمانى ومكانى وفي وحدة تناقضات ، إنما يصنع دراما مسرحية هدفها التأثير بها على ماهو واقعى وحقيقى . التأثير بما هو غير واقعى أو خيالى على ماهو واقعى أو حقيقى .

في حين أن الدراما مستوحاة من الخيال أو الواقع بهدف التأثير على الواقع .

على ذلك يمكننا أن نقول إن المسرح عبارة عن فكرة صيغت في مادة كلامية تصويريـــة مؤلفـــة على شكل حوار مخصوص منقول بشخوص ناقلـــة للأحداث المعروضـة بـه تجسيدا على منصة العرض بوساطة عناصر بشرية مدربة وأدوات مساعدة على التجسيد والتأثير الفعال على جماهير بشرية مستهلكة أو مشاركة محدثة لها ترفيها أو تلطيفا أو تحريضا . وهدفها جميعا كسب التأييد للفكرة الرئيسية المطروحة . إذ أن " لكل شيء فكرة أو مقدمـــة صغرى[1] " فكيف يستطيع الكاتب أن يعبر عما يريد إلا عن طريـــق اختيار افكار ومواقف وضعها في المسرحية مصاغـة في كلمات[2] .

اذن فكل " مسرحية مهما كانت ضعيفة الشأن – لا تخلو من وجود آراء ووجهات نظر وعواطف تفصح عنها الشخصيات وأقوالها ، وكلها تؤيـــد أو تهدف الى تأكيد الموضوع أو الفكر – المعالج الذى ينتشر في أعصاب المسرحيـــة ويمثل محورها الارتكازى[3] " .

على ان القول : إن لكل شيء فكرة أو مقدمة صغرى لا ينفى وجود عشرات الأفكار الفرعية التى توصل هذه الفكرة الرئيسية وتوضحها .

نخلص إلى القول إن الفكرة ضرورية لكل عمل أدبى – ولاعمل أدبى يخلو من فكرة – لأن العمل الأدبى أو الفنى هو موضوع في أسلوب أو هو فكرة ، أو مضمون في تعبير ولا أدب بلا فكر بلا وحدة تفكير ومفكر .

على أن أى باحث لتعريف الدراما قديما وحديثا لا يستطيع أن يذهب بعيدا عن

---

(١) لاجوس ايجرى – فن الكتابة المسرحية – ترجمة درينى خشبة – القاهرة الانجلو ، دار النهضه العربية.

(٢) ايفانز – لغة الدراما الحديثة – عالم الفكر م٩ع٤ – الكويت ، ص٩٣٩.

(٣) الدكتور عز الدين اسماعيل الادب وفنونه القاهرة – دار الفكر العربي ١٩٥٨ ، ص ٢٥٢.

تعريف أرسطو في كتابه "فن الشعر" وخاصة تعريفه لأحد أنواعها ، وهى التراجيديا التى عرفها تعريفا تاما بأنها (فن جاد نبيل يستمد موضوعاته من حياة الآلهة وانصاف الآلهة والنبلاء ، كما يستمد شخصياته من نفس الطبقات[١] .

ولئن كان قد أفاض فى شرح نظريته في التراجيديا ، إلا أن العلماء يرجحون ضياع ماكتبه تفصيليا عن النوع الثانى من الدراما (الكوميديا). ولقد ميز أرسطو فن (الكوميديا) بأنه " فن ضاحك ساخر يستمد موضوعاته وشخصياته من حياة الشعب وأفراده بل ينزل أحيانا كثيرة إلى حياة الدهماء وأفرادهم ولغتهم[٢] .

ولقد كانت التراجيديا والكوميديا فنا واحدا ثم انفصلتا بقول أكثر الباحثين . غير أن الدكتور لويـــس عوض يرى غير ذلك " فإن نشأة التراجيديا مقترنـة إلي حد ما بالإيمان بالقدر "[٣] وأظن أن في قول أرسطو ما يؤيد ذلك : فهى " محاكاة لفعل جدى له طول محدود في لغة مزودة بكل ألوان الزينة حسب اختلاف أجزاء التراجيديا وتتم هذه المحاكاة عن طريق ممثلين يمثلون بوساطة الحكاية وتثير في نفس المشاهد الرحمة والخوف مما يؤدى إلى التطهير من مثل هذه الانفعالات "[٤] .

وهذا في نظرى كاف لنتعرف على طبيعة الأفكار التى كانت المسرحيات القديمة تكتب للدلالة عليها .

<u>مفهوم المسرح الدرامى " حديثا " :</u>

لاشك أن اختلاف المجتمعات يؤدى الي اختلاف الأفكار والمفاهيم . ففي عصر تسوده الأساطير أو الخوارق المنسوبة للبشر والخرافات أو الخوارق المنسوبة للحيوانات لابد وأن تدور الأفكار والموضوعات حول هذه الخوارق المحالة عقلا أو المحتملة الحدوث ، " فالمسرحية " تحكى أو تعكس قطاعا محددا من الحياة[٥] .

ولما كانت الحياة مختلفـة الأنماط سلوكا فكريا وسلوكا تطبيقيا معاشا ، كانت الأفكار والمفاهيم مختلفـــة من مسرحيـة إلى أخرى . ومن هنا اختلفت أنماط التفكير

---

(١) فن الشعر – ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي – النهضة المصرية .
(٢) روبرت كوريجان – عن الكوميديا والتراجيديا – عالم المعرفة . الكويتية العدد (١٨) .
(٣) المجلة ع ١١١ مارس ١٩٦٦م .
(٤) فن الشعر ، نفسه .
(٥) الدكتور محمد مندور – فنون الادب – المسرح القاهرة دار الشعب ص ٥٧ .

و من ثمّ الموضوعات المطروقة مسرحيا . والتفت جماعة حول هذا النمط من السلوك الفكرى والتطبيقى في مجال الأدب والتطبيق المسرحى ؛ فكانت المذاهب المسرحية .

ومن هنا تهدّم سياج وحدة أنواع الدراما الذى أنشأة فكر أرسطو المستقرىء للنمط التراجيدى من خلال مسرحية سوفوكليس (أوديب ملكا) .

وبفصل الأنواع لم تعد التراجيديا مأساة خالصة ولم تعد الكوميديا ملهاة خالصة وبذلك نشأ فن درامى جديد هو خليط بينهما يعرف بـ (التراجيكوميديا) وهى مسرحية تجمع بين خصائص التراجيديا وخصائص الكوميديا " مسرحية يغلب عليها الطابع التراجيدى ، ولكنها تنتهى نهاية سعيدة "(١) .

ومن هنا يتضح أن تغير المجتمع يفرض نهجا جديدا في التفكير ، وفكرا جديدا نابعا من واقع المفكر ومن هنا يتغير المنتج الدرامى أيضا وتتغير عناصره ، مع تغير المجتمعات وتواليها تتوالى أنماط التفكير في الموضوع الواحد ، بل أنماط التعبير عن هذا التفكير .

ثانيا : مفاهيم الملحمة

الملحمة سجل اللاوعى الكلى للجماعة ، حيث تتضمن الوقائع التاريخية والعناصر الأسطورية وصور العادات والنظم الاجتماعية والحكم والمثل والعقائد ، كما أنها تعد خزانة للفنون الشعبية كما أنها لون من القصائد التى تتميز بالطول والموضوعية ، والنوع الأول منها يركز على وصف الحروب والمعارك والبطولات والغوص في عالم الخيال وتصوير مشاركة الآلهة في المعارك إلى جانب البشر أو ضدهم أو تصوير ما وراء الطبيعة من شئون الآلهة وملابساتهم للبشر في أعمالهم ، وايضاح حقائق الفضائل والرذائل بطريق الاخبار(٢) .

ويقول الدكتور محمد مندور " الغلة الغائية في الملحمة هى إثارة الإعجاب بالبطولة الخارقة(٣) .

---

(١) قاموس اوكسفورد .

(٢) سليمان البستانى – مقدمة للالياذة ط الهلال ١٩٠٤ م ، ص ١٦٤ .

(٣) "الدكتور محمد مندور – الاصول الفنية والعلة الغائية في الملحمة والتراجيديا – " القاهرة مجلة الكاتب " ع ١٥ يونية ١٩٦٢

والنوع الثانى من أنواع الملاحم فهو يسمى الملحمة الأدبية وتتميز بأنها لا ترتبط بالتاريخ ومؤلفها لا يستفيد من كتابات سابقيه كما في الالياذة مثلا ولكنه يكتبها تحت سيطرة فكرة خاصة به . ولذلك كان عنصر الفكرة أساسيا في الملحمة الأدبية .

وقد ألفت لتقرأ . والتأثير فيها صادر عن الفكرة وعن طريقة عرضها ومن ثم يكون مؤلفها حريصا على تماسك الموضوعات التى يطرقها بحيث تقوى الفكرة (١) ومثالها : كوميديا دانتى الآلهية ، فردوس ملتن المفقود – كما يقول (جلبرت موراى) ويعد سليمان البستانى (رسالة الغفران ملحمة) في قوله " وأن من أحسن ملاحم المولدين ملحمة نثرية جمع فيها صاحبها شتيت المعانى وأوغل في التصور حتى سبق دانتى الشاعر الإيطالى وملتن الانكليزى الى بعض تخيلاتهما ألا وهى رسالة الغفران لأبى العلاء المعرى (٢،١) .

إذن فالملحمة عمل أدبى " يروى لنا الأحداث التى جرت في الزمن الماضى وهى عمل أكثر ما يعتمد على الحكاية " .

بين البطولة والشخصية في الملحمة

إن البطولة في الملحمة التاريخية معقودة على شخصية اسطورية . ولكنها في الملحمة الأدبية معقودة على فكرة ما .

ويؤكد (بورا) ذلك :" وإذا كانت البطولة في الإلياذة لشخصية خارقة هى شخصية " إخيل " فإن البطولة في الفردوس المفقود قد تمثلت في جانب آخر ربما كان أقوى ، هو جانب الفكرة . إنها بطولة الصراع في ميدان الحياة بين الخير والشر . لذلك كانت شخصية " آدم فيها أعنف " (٣) .

ففى حين أن الشخصية الملحمية متلازمة مع البيئة وهو ما يقطع به قول كل من الدكتور أمين العيوطى " ففى الملحمة بصفة عامة نرى أن الشخصية والبيئة عنصران متلازمان مكملان لبعضهما البعض فالملحمة تصور الانسجـــــام بين الشخصيات

---

(١) راجع جلبرت موراى .

(٢) سليمان البستانى : مقدمة الالياذة ص ١٧٤ – ١٧٥ الهلال ١٩٠٤ م .

(٣) بورا – من فرجيل حتى ملتن – عن الدكتور عز الدين اسماعيل – الادب وفنونه ص ١٥١ – ١٥٢ .

والمجتمع الذى نعيش فيه .

ومثال ذلك ملاحم الإغريق . ففى تصوير عودة يوليس بعد حرب طروادة تثور العواصف والأعاصير ، ولكنها لا تزعج يوليس لأنه يعلم تمام العلم أنه جزء من هذا الكل الذى تهيمن عليه الآلهة كما تهيمن على مصيره فهو يشعر بوحدته مع بيئته الطبيعية ، وبخضوعها لقانون واحد ، وبوحدة مصيره ومصيرها [١] .

والدكتور عبد المعطى شعراوى حين يقول عن أبطـال الإليـاذة : " أفعالهم تنبع من طبيعتهم[٢] فإننى أقطع بأن هذا ليس عنصرا خاصا بالملحمة بنوعيها ، ولكننا نجد مثل ذلك في بعض الأعمال الدرامية .

فتراجيديا شكسبير (الملك لير) فيها تلازم بين (لير) والبيئة فبعد أن تطرده ابنتاه (جونوريل – ريجن) يخرج من قلعة (جولستر) غاضبا ثائرا لتبتلعه الطبيعة الصحراوية وتلقاه العواصف والرياح الغاضبة الثائرة مزمجرة ، وكأنها تجسد لنا حجم مأساته ، وتؤكد لنا أنه جزء من كل ، حين نجده لا يشعر بالبرد القارس ولا بالعواصف في حين (كنت) تابعه الوفي و (بهلول) مهرجه يهربان إلي كوخ قريب وهذا دليل على تلازم (لير) الشخصية الدرامية مع البيئة .

فغضب لير وغضبة الرياح والعواصف مكملان لبعضهما البعض .

إذن فتلازم الشخصية الملحمية مع البيئة ليس خاصية في الأعمال الملحمية إلا إذا اعتبرنا نص مسرحية (الملك لير) نصا ملحميا في حين أنها ليست كذلك .

فما الأمر إذا : يقول جيتُه وشيللر في بيانهما عن الشاعر الدرامي والشاعر الملحمى : " يخضعان معا لقوانين وقواعد فنية عامة وأهمها قانون الوحدة والتطور – وهما كذلك قد يعالجان نفس الموضوع وقد تحركهما نفس الدوافع " .

يرى الدكتور عبد الغفار مكاوى " أن المسرح والملحمة مشتركان في عناصر معينة ، ولكن لاشك أيضا أن لكل منهما خصائصه التى ينفرد بها " [٣]

---

(١) الدكتور أمين العيوطى – الشخصية بين الرواية والمسرحية – مجلة المسرح ع ١٠ ط الاهرام ص ٦٨ .

(٢) راجع (الملك لير) في ترجمة إبراهيم رمزى ، جبرا إبراهيم ، الدكتورة فاطمة موسى .

(٣) راجع مقدمة مسرحيتى بريخيت : الاستثناء والقاعدة ومحاكمة لوكوللوس – مسرحيات عالمية . القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتاليف و الترجمة و النشر ، العدد

ثالثا : عناصر المسرح الدرامى

إذا كنا نعتبر أن الدراما فن الرؤية والسمع لا فن القراءة ، وأنها لهذا الإعتبار وحده تكتب طبقا لأصول وقواعد خاصة بها ، كى يعرضها الممثلون بوسائلهم ومهاراتهم الخاصة في تلوين المشاعر من شخصية إلى شخصية بشكل يضفى عليها نوعا من الصدق المقنع بجودة التصوير القريب من حقيقتها – من وجهة نظر الجمهور المتفرج – ومن ثم تتحقق الإستجابة الجماعية المتصورة على أساس أن الدراميين يرون أن الإستجابة من صميم عمل طبيعة الدراما .

يقول ر . بينار " ومن المعروف أن الفن المسرحى شأنه شأن أى فن آخر يتحدد بوسائله الفنية وهى وسائل لا تقتصر على القلم والورق " (١) .

ويقول إلمررايس :" جوهر الدراما إذن ، الحركـة لا الكلمـة ، وإن المسرحيات إنما تكتب لكى تمثل والمأساة (أى المسرحية) على ضوء تعريف أرسطو الكلاسى هى محاكاة الحركـة " (٢) .

إلا أن هناك تجارب مسرحية عديدة كتبت ولم تمثل أو كتبت لكى تقرأ .

يقول رايس " ولكن قلّما يحدث بالرغم من ذلك ، أن يرقى الأثر الناتج عن قراءة النص إلى مستوى أثر الاداء المسرحى الرفيع "

" إن عددا كبيرا من المسرحيات التى كتبها هـؤلاء الجهابذة مشبعه بالفكر والخيـال والجمـال " إلا أنها لا تصلح للاداء على منصـة المسـرح ويطلق عليـها " المسرحيـة المقروءة " .

ويرى الدكتور عز الدين اسماعيل " اننا في المسرحية المقروءة نفتقد حيوية الحركة العضوية التى يقوم بها الممثلون ونستعيض عنها بحركة ذهنية تتمثل لنا من خلال الحوار المكتوب وهذا يقتضى بالضرورة حيوية هذا الحوار (٣) فعدم تقديم نص درامى على المنصة لا ينفى عنه طبيعته الدرامية .

---

(١) ر. بينار : تاريخ المسرح ترجمة أحمد كمال يونس – القاهرة الالف كتاب وزارة التعليم العالي ، ص ٥ .

(٢) المررايس : المسرح الحى دار نهضة مصر ، ص ٢٧ .

(٣) الدكتور عز الدين اسماعيل : الادب وفنونه القاهرة – دار الفكر العربى ١٩٥٨م . ص ٢٥٢ .

ويتكون النص المسرحى من عناصر أساسية أهمها الحدث الظاهرى أو الباطنى أو سلسلة الأفعال وردود الأفعال في حيز مكانى وزمانى .

وهذه الأفعال تؤديها بالحوار المخصوص والملائم بالحركة شخصيات مكتملة الجوانب الجسمية والإجتماعية والنفسية * ، وذلك من خلال عدة مواقف وأزمات وصراعات رئيسية وثانوية ، وحلول وكلها متفرعة عن موضوع واحد تتفرع عنه موضوعات مرتبطة به أشد الإرتباط بما يعرف بالحبكة أو هو موضوع له بداية ووسط ونهاية تديره الحبكة * . والدراما قائمة على أساس من الاحتمال والضرورة .

الفعل الدرامى – الحدث –

الفعل الدرامى مباشر دائما ، ويعبر عن أحداث وانفعالات موحيـــة بجريانها في وقت ادائها نفســـه حتى مع أن وقوعها قد كان في الزمن الماضى أو في مكان غير واقعى أو قصى أو أسطـورى ولكنه يصور بشكل معتمد على الإيهام ليقنع المتفرج أو ليخيل إليه تخييلا فائقا فيتصور نفســـه في هذا المكان ومـــن ثم يندمج في الحدث المعروض وتعديـــه الشخصيـــة بأن تغرقـــه في عاطفـــة من الشفقـــة عليها والخوف من مصيرها المحتوم فتتخلص مستقبلا من مساوئها أو أخطائها قبل أن تستحيل إلى (خطايا)

" فالأمم التى تجيد الاستفادة من فن المسرح إنما تعيد صياغة الانسان من جديد وتدفعه إلى المشاركة الفعالة في بناء المجتمع " [١] والحدث في الدراما يتطور ويتقدم إلى الأمام ، كما أن الأحداث تتسلل في الدراما .

دور الصراع في الحدث

الدراما في مضمونها تعنى الصراع . والصراع مقسم إلي أربعة أقسام رئيسية " الصراع الساكن والصراع الواثب ، والصراع الصاعد المتدرج في بطء ، والصراع المرهص أو الدال من طرف خفى ، على ما ينتظر حدوثه " [٢] .

---

(١) محرر الثقافة العربية ع ١٣ للسنة الرابعة –القاهرة – دار الفكر العربى ، ص ٧ ..

(٢) لاجوس ايجرى – فن كتابة المسرحية – ترجمة درينى خشبة – الانجلو المصرية ، مرجع سابق .

* في التراجيديا و الدراما الاجتماعية و التاريخية . و لا يشترط ذلك في الكوميديا و في مسرحية الأفكار .

* و ذلك في الدراما التقليدية : الأرسطية .

طبيعة الصراع في الحدث

وطبيعة الصراع في الحدث المسرحي يتمثل في أنه " يتكون من قوتين متعارضتين ، وفي باطنه يكون كل من هاتين القوتين نتيجة لظروف معقدة متشابكة في تسلسل زمني متتابع ، بحيث يبلغ التوتر غايته من الرعب والشدة حتى لا يكون ثمة بد من أن ينتهي بالإنفجار "[1] .

أنواع الصراع

أ) **الصراع الساكن :**

أن تستطيع المضى في الحديث إلى مالا نهاية حول فكرة واحدة وخير من يكتب بهذه الطريقة هو (تشيخوف الكاتب الواقعي الرمزي – الروسي –) .

ب) **الصراع الواثب :**

أن تنتقل شخصيتان في الحديث والحوار من موضوع إلى موضوع ومن فكرة الى فكرة وللوصول سريعا الي حل لآخر أزمة في الفكرة الأخيرة التى وصل إليها الحوار (ويمثل هذا الاتجاه الكاتب الايرلندى " جورج برناردشو ") .

جـ) **الصراع الصاعد :**

يتطلب فكرة أساسية واضحة ، بارزة المعالم ، ووحدة أضداد وشخصيات توافرت لها الأبعاد أو المقومات الثلاثة : الجسمانية والنفسية والإجتماعية ، وممثل هذا الاتجاه (الكاتب الواقعي : هنريك إبسن – النرويجى) .

د) **الصراع المرهص :**

ذلك الذى يعتمد على التجريد والرمز والتورية ويمثله كتاب العبث .

اللغة الدرامية

إن اللغة الدرامية ما هي إلا لغة عالم الشخصية الخاص وقدرة الكاتب تتمثل في انطاق كل شخصية باللغة التي تناسبها بحيث تتدفق مشاعر الشخصية بالقدر الذي يتيح للممثل القادر أن يقدم عرضا ناجحا .

---

(١) لاجوس ايجرى – فن كتابة المسرحية – ترجمة دريني خشبة – الانجلو ، نفسه.

يرى إيفانز أن الشخصية تدين بوجودها لقوة الكلمات ، كذلك الحبكة والموضوع والمكان والحركة .

إذ لا سبيل إلى شرح دوافع الحركة شرحا مفهوما إلا عن طريق الكلمات المنطوقة فاللغة المسرحية تعلى من واقع الشخصية كما أن لها أهمية كبرى في تحديد المكان والأثاث المسرحى . والحركة تتضح بشكل ملموس من حقيقة أن الكاتب الناضج لا يحتاج إلا إلى أقل قدر من الإرشادات المسرحية [١] .

إذن فلغة المسرح مباشرة " وتصدر عن الشخصيات التى تنطق بها ، دون توسيط لمؤلف يفسرها ويوضحها " [٢] وشأنها شأن المجتمعات التى تعبر عنها تزدهر وتصبح حيـــة بما فيها من قـــوة انفعال بالمجتمع الذى تعبر عنها ، وبما تحملـــه من ايجاءات شعريـــة ، وانسانيـــة ومغزى اجتماعى وانسانى ورموز . وهى تنحط كلما فقـــد المجتمع الذى أوجدها قـــوة بث روح الإنفعال فيـــه وقـــوى المغزى والرمز والتعبير والدلالـــة .

اللغة الدرامية (صائته وصامتة)

ولغة الدراما صائتة وصامتة في آن واحد . فالحوار هو أساس اللغة الدرامية الصائتـــة لابد وأن يحمل في طياته حياة الشخصية وتفاعلها مع غيرها ، ومع مجتمعها ، تفاعلا ناميا صانعا لحياة محتملة " إن الحوار في المسرحية هو الأداة الأساسية التى يبرهن بها الكاتب عن فكرته الأساسية ويكشف عن شخصياته ، ويمضى بها في الصراع " [٣] وهو (الواسطة التي تنقل مسرحيتك الى الاسماع) في حين أن التوجيهات والإرشادات المسرحية - اللغة الصامتة - هى التى تنقل المسرحية إلى الانظار [٤] .

---

(١) ايفانز - لغة الدراما الحديثة ترجمة فؤاد دواره عالم الفكر الكويتية مج ٩ ع ٤ .

(٢) الدكتور إبراهيم حماده - طبيعة الدراما - سلسلة كتابك - المعارف ص ٧٤ .

(٣) لاجوس ايجري - فن الكتابة المسرحية - الانجلو .

(٤) ولا اقصد توجيهات المؤلف فقط - هنا - ولكن بالإضافة إلي توجيهات الإخراج أيضا .

الزمن في الحوار

رأيت في كل ما قرأت أو حللت من مسرحيات أن عنصر الزمن ماضيه وحاضره ومستقبله قائم في كل حوار مسرحى من أى مذهب . فهو يدل أو يشير أو يلمح إن لم يحدد زمن الحدث المسرحى .

وهذا مثال : ففى مسرحية (أوديب ملكا) لسوفوكليس ، يقول أوديب مخاطبا (كريون) سأبين لك الأمر من أوله " وفي هذا القول نلمح المستقبل ، حينما يبين أوديب لكريون الأمر " .

وفي الفقرة التالية من الحوار يقوم الزمن الماضى : أوديب : " إن أبولون " قد أحسن وأحسنت أنت معه إذ أوليتما من مات هذه العناية " .

والزمن (الحاضر) يكمن في هذه الفقرة من كلام أوديب : " والآن عجلوا ياأبنائى وانهضوا من مقاعدكم وخذوا المستجدين "[١] .

الحبكة وحيل البناء الدرامى

تعد الحبكة أهم عنصر في النص المسرحى ، ذلك لأن الحبكة تعمل على تنظيم أجزاء المسرحية تنظيما عاما بحيث تصبح ككائن متوحد قائم بذاته .

والحبكــة أنــواع . وأجودها من جهــة نظر أرسطو (الحبكــة التى تتوافر فيها الوحدة العضوية) وهى تتحقق عن طريق تولد كل حدث من سابقه دون تعمل أو افتعال ، وإنما على أساس الحتمية والتطور .

يقول الدكتور محمد مندور : " من المعلوم أن الحبكة أى البناء المسرحى هى التى تعطى المسرحية قوامها فهى ترتيب للأحداث ويتحقق الهدف الذى يرمى إليه المؤلف من تأليف مسرحيته وما تثيره من أفكار وانفعالات "[٢] .

والحبكة الجيدة التى تعمل علي اخفاء الفن ، تستخدم عديدا من العناصر والحيل الفنية مثل (التقديمة الدرامية أو المشهد الافتتاحى) حيث يقدم المؤلف معلومات عن مكان الفعل وزمانه وعلاقة الشخصيات ببعضها وفكرة عن الموضوع المعالج ، الخلفية

---

(١) سوفوكليس - أوديب ملكا - ترجمة الدكتور على حافظ - سلسلة مسرحيات عالمية ، القاهرة المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر .

(٢) فنون الأدب العربى - المسرح ط الشعب ص ٩٠ .

الإجتماعية ، وبعض الإشارات عن الأحداث السابقة ، واللاحقة .

ومثال ذلك ما نجده عند يوسف إدريس في مسرحية (الفرافير) حيث تبدأ بالمؤلف (كبيرا) يقدم لموضوع العرض شكلا ومضمونا[1] .

وكذلك ما نجده عند (لويجي بيرانديللو) في مسرحيته (ست شخصيات تبحث عن مؤلف)[2] . ونجد أيضاً عند بريخت مثل ذلك في غالبية مسرحياته :

ففي مسرحية (السيد بونتيلا وتابعه ماتى) نجد مثالا لذلك ، تمهيدا (تلقية الممثلة التى تقوم بدور راعية البقر) : "جمهورنا الكريم ، الكفاح مرير لكن الحاضر بدأ يبشر بالخير ، ومن لم يتعلم كيف يضحك فلن يصفو له بال . ونحن لن نزن المرح بميزان الصيدلى ، بل كما توزن البطاطس[3] " .

وذلك ما نجده عند (ناظم حكمت) في مسرحية (حكاية حب) :

" صوت المنادى: ياأهـل أرزن خطابنا إليكم ، من صبيكم في السابعة إلى شيخكم في السبعين ، نحن الأميرة مهمنة بنت الشاه سليم حاكمة هذه الديار[4] " " ياأهل أرزن أختى مريضـة طريحـة الفراش منذ أربعـين يوما " .

وهو مانجده عند سوفوكليس واسخيلوس من قبله ويوربيدس وما نجده عند شكسبير وكذلك عند شوقى : " يومنا في اكتيوما ذكره في الأرض سار .

اسألوا أسطول روما هل أذقناه الدمار[5]

١- نقطة الإنطلاق :

وهي اللحظة التي تبدأ الاحداث فيها بالتصادم .

٢- الحدث الصاعد :

وهو سلسلة متتابعـة من الأحداث تقود إلي جملة من الازمات تتمركز في ذروة التأزم .

---

(١) الفرافير - ط - دار المعارف .
(٢) روائع المسرح العالمى ع ١٤ القاهرة المؤسسة المصرية للتأليف و الترجمة و النشر .
(٣) بريخت - السيد بونتيلا - الدار القومية للطباعة و النشر .
(٤) حكاية حب - ترجمة اكمل الدين احسان - القاهرة دار الكتاب العربى .
(٥) أحمد شوقى - مصرع كليوباترا القاهرة المطبعة التجارية الكبرى .

٣- **الاكتشـــافات :**

اكتشاف أشياء لم تكن معروفة من قبل . وهذا ما يحدث مع أوديب حين يكتشف أنه الرجس الذى تطلب الآلهة القصاص منه وابعاده عن (طيبة) وكذلك اكتشاف والد (ديدمونة) في مسرحية (عطيل) شكسبير[1] لهروب ابنته مع القائد المغربي - كما يجوز أن تكون اكتشاف معلومات جديدة تساعد في تطوير الحدث ورسم الشخصيات .

٤- **التنبوء والتلميح :**

ويكون بتقديم كلمة ، أو اشارة أو فعل يهيىء الذهن لما يمكن أن يقع في المستقبل . ومثال ذلك نجده فى مسرحيــة (الزفــاف الدامى) لـ (لوركا)

" العروس : افتحى ... لابد أنهم أول الضيوف (تدخل العروس .. الخادمة تفتح الباب وتقف في دهشة) .

الخادمة : أنت .

ليوناردو : نعم أنا .. صباح الخير .

الخادمة : أول الضيوف " [2]

ففي هذا الموقف تلميح وتنبوء بما سوف يحدث من (ليوناردو) حيث يقوم بالهرب مع العروس إلى الغابات .

٥- **التعقيد :**

قد يصطدم البطل بشيء معارض يدفعه إلي التصارع معه ، مما يعرقل سير الأحداث الطبيعى ويعطل تطورها .

٦- **التشويق :**

هو اثارة اهتمام المتلقى عن طريق تحريك إحساس داخلى من القلق الممزوج بالمتعة ومن شأن ذلك خلق ترقب محدود يعقبه إشباع بعد توتر .

٧- **الأزمـة :**

لحظات التوتر التى تسببها القوى المعارضة ، وتؤدى إلى ترقب في تحول الحدث الدرامى .

---

(١) عطيل - ترجمة جبرا إبراهيم جبرا - سلسلة من المسرح العالمى الكويتية .

(٢) الزفاف الدامى - روائع المسرح العالمى ترجمة د. حسين مؤنس القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر.

٨- **الذروة :**

النقطة الحاسمة السابقة على التفجير والناتجة عن تركيب الأفكار والأحداث والكلمات في شكل متطور (بناء درامى متصاعد) .

٩- **الحدث الهابط :**

نصف المسرحية الثانى الذى يتأكد فيه سوء حظ البطل أو تعاسته وفشله أو نجاحه الذى يجلب له السرور .

١٠- **الحـل :**

نهاية هبوط الفعل بعد وصوله إلى ذروة التأزم أو هو وقوع الفجيعة أو نهايتها أو نهاية الفعل السعيد . ويجب أن تكون نتيجة طبيعية للأحداث[١] .

ولقد ركزت على الحبكة لأهميتها في النص المسرحى ، حيث وضعها أرسطو العنصر الأول في عناصر التراجيديا حسب ترتيبـه للعناصر التراجيدية من حيث الأهمية إذ جعلها هكذا (الحبكة ، الشخصية ، الفكرة ، اللغة ، الغناء ، المنظورات المسرحية)[٢] وهو يعد الحبكة الجزء الرئيسى في المسرحية ، ويصفها بأنها حياة التراجيديا وروحها .

الشخصيات وجوانبها

تنبع قيمة الشخصية المسرحية من الحدث الذى تشارك في صنعه ، كما وأن لكل إنسان في واقع الحياة جوانبه الإجتماعية وجوانبه الجسمية وكذلك النفسية والمزاجية ، وكلها تشترك في تحديد حالته الإقتصادية ومكانه على الخريطة الطبقية وصحة أو علة بدنه كليا أو جزئيا ، وسلامته نفسيا أو علته فكذلك للشخصية الدرامية المسرحية مكوناتها ولما كانت من صفات الكائن الحى الصحيح : والحركة والنمو الطبيعي ، فكذلك يستدل على صحة الشخصية الدرامية وكمالها بنموها المنطقى . لذلك عند رسم الشخصية يجب وضعها في إطارها المنطقى كشخصية لها جوانبها واقوالها وأفعالها ودوافعها المتوافقة مع حدودها الإجتماعية والجسمية والنفسية . وهناك شخصية محورية وشخصية مضادة .

---

(١) راجع لاجوس ايجرى – فن الكتابة المسرحية كذلك بسفيلد فن الكاتب المسرحي القاهرة ، دار النهضة العربية .

(٢) راجع أرسطو فن الشعر – نفسه .

والشخصية المسرحية هى التى تؤدى الأحداث الدرامية في النص المسرحى وهى المصدر الأساسى لخلق سلسلة من الأحداث التى تتطور من خلال الحوار والسلوكات [١] والشخصية الدرامية متطورة دائبة الحركة إذ تتولى عرض نفسها عن طريق اللفظ ولحظات السكون والحركة العضوية والبدنية معا .

خاصية الأسلوب فى الدراما

الدراما (سريعة الوقع) وتسعى إلى ارتياد المجهول ، لمعايشته أو لكشفه كما يسعى بريخت في دراماته الملحمية .

وتعتمد الدراما على عنصرى الاندماج والايهام لتحقيق التطهير وذلك استنادا إلى الروح الشعرية والايحاءات التجسيدية الفائقة " حين يختار المؤلف من حصيلة ملاحظاته لهذا الواقع العناصر التى يؤلف بينها ليخلق منها الصورة التى توهمنا بأنها صورة واقعية لأنها تنجح في اقناعنا بصدقها " [٢] مع قدرته على : بلورة بعض القضايا الإنسانية العامة وإبراز ما بينها من صراع " [٣] .

<u>ويتميز العمل الدرامى بالخواص الآتية :</u>

١- تركيز الموضوع – وهو ماعّرفه لاجوس ايجرى (بالمقدمة المنطقية) إذ يحاول الكاتب في إطار نصه الدرامى البرهنة عليها .

٢- التبعية المتبادلة للاجزاء المتفرقة – وذلك عن طريق البناء الدرامى (الحبكة) .

٣- تلخيص القيم – لأن الكاتب – هنا – لا يعنى بإيجاد مبررات للفعل ودوافع ، ولعل هذا واضح عند الوجوديين من كتاب الدراما ، كما هو موجود عند غيرهم في كافة المذاهب المسرحية عدا الملحمية .

٤- التمييز الحار للقوى المتصادمة والمتناقضة " فعطيل مثلا " لا يمكن إلا أن يكون غيورا من أول المسرحية حتى نهايتها ، ومندفعا مع كل الناس وفى كل الظروف ، ومع الجميع . وكذلك " هملت " متردد دوما منذ البداية حتى الختام ، وكذلك " مكبث " شرير من البدء إلى الختام .

---

(١) الدكتور إبراهيم حمادة – طبيعة الدراما – دار المعارف .
(٢) الدكتور محمد مندور – في المسرح المصري المعاصر – دار النهضة – ص ١١٩ .
(٣) الدكتور محمد مندور – المسرح النثري – الحلقة الثانية عن مسرح توفيق الحكيم – معهد الدراسات العربية ص ١٢٣ .

القيم الملحمية في النصوص الدرامية

وقد وجدت (قيما ملحمية) في الاعمال الدرامية [١] كما وجدت (قيما دراماتيكية) في بعض الأعمال الملحمية [٢] مع أنه قد جرت العادة استنادا إلي مفاهيم أرسطو – على اعتبار أن الشكل الملحمى والشكل الدراماتيكى متميزان الواحد عن الآخر بصورة جذرية .

رابعا : عناصر المسرح الملحمى

والمسرح هنا وسيلة أيضا ، مثلما كان المسرح الدراماتيكى وسيلة . ولكنه وسيلة لتحليل الانسان والمجتمع والظواهر والعلاقات والظروف والمفاهيم والمعتقدات ومسبباتها الواقعية الحقيقية ودور الانسان فيها ثم نقدها حتى لا يستعصى شيء منها على التغيير .

وهو يتوسل إلي ذلك بكشف العناصر السابقة بالعلم والانجازات العلمية في المجالات الطبيعية والاجتماعية بهدف تمكين سواد الناس من أن يسيطروا على مجتمعاتهم .

يقول بريخت " إن التفكير بكتابة مسرحية أو اخراجها يعنى فضلا عن ذلك ، إعادة تنظيم الدولة ، يعنى الاشراف على الأيدلوجية " [٣] من الطبيعى أن تكون الدراما الملحمية البحتة بمضمونها الجماعى أكثر ملاءمة لموقف المراقب المحب الجدلى [٤] .

والمسرح هنا (مجتمعان وعلاقة) مجتمع معروض بدوافعه على المنصة والآخر متأثر في الصالة ، وهناك علاقة بين مجتمع المنصة ومجتمع الصالة . وهى علاقة بين العرض بأحداثه وشخوصه وبين من يستقبل هذا العرض . ومعنى ذلك أن الطرف المستقبل (الصالة) لإرسال المنصة مشارك وليس مستهلكا ...

---

(١) راجع شكسبير في "هملت" وخاصة مشهد الفرقة الجوالة ، "وحلم منتصف ليلة صيف" – مجلة المسرح المصرية

(٢) راجع بريخت في الأم الشجاعة . ولقد اضطر إلي اجراء أكثر من تغيير عليها في محاولة لتخفيف تعاطف المشاهد مع الشخصية.

(٣) نظرية المسرح الملحمى – ترجمة الدكتور جميل نصيف ، منشورات وزارة الإعلام العراقية (١٦) ١٩٧٣ص٤٩ .

(٤) المصدر نفسه ص ٤٤ .

والمسرح الملحمى ينظر إلى المسرح الدراماتيكى (الأرسطى على أنه مسرح تبرير الظواهر والظروف بعد وصفها . ذلك لأن الوصف والتبرير هدفه الابقاء على الموصوف والمبرر .

من هنا فهو مرفوض من صاحب نظرية المسرح الملحمى – الذى يحل الدهشة محل التبرير بتغريب الحادثة أو تبعيدها عن طريـــق دفع المتلقى إلى تحليل الأحداث المعروضة وأخذ موقــف منها بعد نقدهــا والدعــوة أو المساعدة على التغيير عن طريق تقديم الاقتراح ، ومن هنا كان للسرد دور بارز كعنصر هام من عناصر المسرح الملحمى .

يقول بريخت " يجب أن يلجأ إلي السرد . إنه يجب ألا يؤمن بإمكان الاندماج في عالمنا ، بل يجب ألا يريد ذلك أصلا " (١) .

ولربما ناسب أسلوب السرد نزعة " التأرخة " التى يستخدمها المسرح الملحمى في تبعيد الحادثة العصرية ، إذ أن السرد يناسب الكتابة التاريخية .

يقول الدكتور عز الدين اسماعيل "فالسرد خاصية أيضا للكتابة التاريخية" (٢) .

ويستخدم المسرح الملحمى عنصر تصوير الحدث بشكل محتمل وليس حتميا ، حتي يعطى المتلقى انطباعا بأن ما يشاهـــده ليس محتما أن يكون على الصورة نفسها ، التى يشاهدها . إذن فعنصر التصوير المحتمل للحدث أساسى في جملة عناصر تصوير أو صياغة الحدث في المسرح الملحمى .

الحدث في الدراما الملحمية

هو عبارة عن إعادة تصوير للعلاقات بين الشخصيات على أساس أن الشخصيات (وحدات متناقضة) فكل شخصية عبارة عن (وحدة تناقضات) وليست (جوهرا معطى) كما هو الحال في الدراما الأرسطية وعلى أساس أن المجتمع متغير ، والظواهر غير ثابتة ، وغير أبدية . ويعنى الحدث أيضا بتصوير الوسط الاجتماعي عنصرا مستقلا ، وليس ظاهـرة مستقلـــة – كما في الدراما

---

(١) نظرية المسرح الملحمي ص ٧٠ .

(٢) الادب وفنونه – دار الفكر العربى ص٨٥

بمواصفاتها الأرسطية – فالحدث هنا يروى أو يعاد تصويره .

يقول ماتى[1] : " هل تعلمن أى غد سيكون هذا ، إنكن ستجلسن إلى جانب قاضى محكمة فيبورج العليا . سوف أقول له (يثبت المكنسة على الأرض ويكلمها قائلا) ياسعادة القاضى هاهى أربعة نساء فقيرات يعشن في قلق لرفض مطالبهن . قطعن مسافة بعيدة على الطريق الزراعى المترب لكى يصلن إلى خطيبهن ذلك أنه في الصباح الباكر منذ عشرة أيام جاء إلى القرية سيد سمين مرفّه في عربته الستوديوبيكر " فتبادل معهن الخواتم وخطبهن لنفسه وهو الآن يحب أن ينكر . ذلك قم بواجبك اصدر حكمك . ولكننى أحذرك فإذا تركتهن بغير حماية ، فقد يحدث أن تختفى المحكمة في فيبورج [2] العليا وهكذا كما نرى فالحدث يعاد تصويره منتقدا وهو يصور على أساس الاحتمال – محتمل أن يكون ذلك ، وغير محتمل – كما أن إحجام القاضى عن اصدار حكم بصحة خطبة الفتيات الفقيرات لهذا السيد السمين (بونتيلا) الذى خطبهن في سكره ثم تنكر لتلك الخطبة ، فمن المحتمل أن يبعد القاضى عن منصبه وذلك تلميحا إلى أنه مامن أحد ومامن شيء أبدى . كما أن تصوير الحدث على النحو الذى بيّنا يجعل الوسط الاجتماعى هو البطل – المحرك للصراع – فـ (بونتيلا) ليس محركا للصراع هنا ، ولا (تابعه ماتى) ولا الفلاحات الفقيرات ولكنه الوسط الاجتماعى حيث أن (بونتيلا) قد فعل ما فعل لأن وضعه الاجتماعى (الطبقى) قد مكنه من ذلك . ولقد قبلت (الفلاحات خطبه لهن – لا لتشريع سماوى – ولكن لظرف اجتماعى محدد) ، كما أن النزعة الإنسانية بارزة في هذا المشهد الملحمى .

ومحاولة اضفاء عنصر التأرخـة على حدث معاصر في تحديد جهة الفصل في النزاع المـدنى (محكمة فيبورج العليا) وعنصر النقـد قائم في تثبيت الشخصيـة (المكنسة على الأرض) لتحل محل (قاضى محكمة فيبورج العليا) .

---

(١) ماتى : شخصية في مسرحية بريخت (وهو سائق السيد بونتيلا) .

(٢) راجع بريخت – مسرحية " السيد بونتيلا وتابعه ماتى " – ترجمة الدكتورة عبد الغفار مكاوى، مسرحيات عالمية المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الترجمة و النشر .

فالمسرح الملحمى يعتمد على الواقع أساسا يسير في أثره ويؤثر به على الحاضر ، وعلى المستقبل مستفيدا بإيجابيات الماضى . ويعمل على أن تصبح الأحداث الإجتماعية في الحياة مفهومة .

وهكذا تبينا طبيعة البناء في الحدث الدرامى الملحمى يقوم على استخدام البعد التاريخى ، كما يقوم على عنصر التغريب ، بكسر الإيهام ، وسلب الاندماج واحلال الدهشة محلها دفعا للمتفرج لكى يعمل عقله دون استشارة عواطفة حتى يقدر على اتخاذ موقف فكرى محدد .

كما أن الفعل في الدراما الملحمية يعطى انطباعا دائما بأنه فعل ماضى ، أى حدث في زمن مضى ، حتى وإن عالج أحداثا وشخصيات معاصرة .

والفعل يسرده المؤلف بلسانه ، أو عن طريق راوى أو شخصية ، أو كورس مشترك في أداء الفعل المعالج . وعلى هذا فالفعل يقع في الماضى حتى وإن اتجه في بعض الأحيان إلى اللحظة الحاضرة .

والدراما الملحمية أحداثها متجاورة ، بمعنى أن كل حدث يعد قائما بذاته وليس مترتبا على حدث سابق عليه ، وليس ما بعده – من ثم – مترتبا عليه ، كما أنها تنساح في الأزمنة والأمكنة ويحوى العديد من الشخصيات والأحداث بدوافعها .

خامسا : صور الظاهرة الدرامية في الأدب العربي القديم

بسط نظرى لظواهر درامية في الأدب العربي القديم

تحديد تطبيقي لمشاهد درامية من كتاب «الأغاني»

«ورسالة الصاهل والشاحج»

أما وقد استعرضنا مفاهيم الدراما ومدارسها المختلفة وعناصرها ومفاهيم الملحمة ومفاهيم الدراما الملحمية أو المسرح الملحمي وأسسها وعناصرهما وأهدافهما جميعا حتى أصبح لدينا تقريبا دليل نظرى نستهديه ونسترشد به في مسيرتها نحو (الظاهرة الدرامية في رسالة الغفران) فإذا كان هدفنا هذا هدفا شديد الخصوصية .

– هدف استراتيجي لبحث – فإن الوصول إليه لا يكون مقطوع الصلة بعدة أهداف عامة تساعد أو هي تمهد للهدف الرئيسي المخصوص . وكما أن الخاص دائما متصل بالعام بشكل أو بأخر على اعتبار أن الخاص جزء والعام كل .

ولما كنا نرى ظواهر درامية في رسالة الغفران ، وهى نص أدبى عربى وكانت رؤيتنا متعلقة بخصوصية الفكرة والأسلوب فيها وكانت الرسالة نصا أدبيا عربيا أملته ظروف خاصة : ذاتية وعامة : موضوعية ، نفسية واجتماعية وثقافية ، وكان معنى هذا التأثر بطبيعة العصر – الظروف العامة – فلئن كانت هناك (ظاهرة ما) في (نص) ما كرسالة الغفران وكانت رسالة الغفران جزءا من كل : (الأدب العربى في القرن الخامس الهجرى) فقد يكون طبيعيا ومنطقيا البحث عن صور للظاهرة في العام أولا في حدود العصر نفسه قبل البحث عنه في الخاص :(نص رسالة الغفران) وصولا إلي تأصيلها . فلئن وجدت طبيعية ذاتية متفاعلة مع طبيعة موضوعية في زمان ومكان (ظاهرة ما محددة) فما يمنع أن توجدها – ولكن بشكل – آخر طبيعة ذاتية أخرى متفاعلة مع طبيعة موضوعية أخرى في نفس المكان والزمان ؛ على اعتبار أن عناصر تشكيل الظاهرة نفسها في المرة الثانية هى نفسها العناصر التى تشكلت منها الظاهرة في المرة الأولى باستثناء عنصر واحد وهوالعنصر الذاتى : (طبيعة ذات المعرى) .

ولنأخذ مثالا على ذلك .. فهناك في نفس المكان والزمان (تقريبا) والطبيعة الذاتية لمؤلفه ، واختلاف هدفه من وراء هذا النتاج الأدبى ونقصد به : (أبا الفرج الأصفهانى) وكتابه (الأغانى) ففيه من الظواهر الدرامية المتفرقة الكثير .

بل نستطيع ونحن نستعرض بعضا من القصص أو المرويات في هـذا الكتاب أن نجد فيها مواصفات الحدث الدرامى وعناصره وأكثر من ذلك نستطيع أن نقيس مجموعة الأحداث المتعلقة بشخصية واحدة ، وليكن (قيس بن الملوح – مجنون ليلى) مثلا .

فنحن نستطيع أن نرى فيها عناصر العمل الدرامى – في شكله الملحمى – كاملة ، وتأكيدا فإن هناك نفس الخاصية في بعض المرويات الخاصة بأشخاص آخرون . والأمر نفسه في "بخلاء" الجاحظ وفي المقامات – لبديع الزمان أو للحريرى أو لغيرهما .

نخلص من هذا البسط النظرى إلى التحديد – تطبيقا – في نموذج أو اكثر من كتاب الأغانى ولتكن مثلا رواية (مجنون ليلى) – المزعوم – ففيها الفكرة المختلط فيها الخيال بالواقع ، فهى قصة درامية أقرب ما تكون إلي التأليف الشعبى منها إلي الواقع الحقيقى ، وتحريات أبى الفرج الاصفهانى عن هذه القصة الرومانسية تشى بهذا إن لم تكن تصرح به حين يقول : قال أبو الفرج : " وأنا أذكر مما وقع إلي من أخبار جملا مستحضرة متبرئا من العهدة فيها " .

فإننى أرى فيما أورده أبو الفرج من راويات متعددة ومواقف رومانسية كان بطلها جميعا من لقّب بمجنون ليلى وتضاربت الروايات حول نسبه ، أرى فيها أحداثا درامية ، يشتمل كل منها على مواصفات الحدث الدرامى التام المشتمل على عناصر الصراع الدرامى المتنامى والمعبر عنه بالحوار الدرامى وبالسرد – بالحضور وبالاخبار ، وهذه الأحداث تشكل في مجموعها نصا دراميا (ملحميا) .

ولو أن أبا الفرج كان قد عنى بترتيبها حسب أولوية وقوعها لظهر الخط الدرامى فيها متتابعا في غير تعرج ، ولكان البناء الدرامى فيها متماسكا غير أن متخصصا في الدراما – معدا أو مخرجا يستطيع أن يترتب مشاهدة هذه القصة الدرامية حسب الألويات المنطقية لرواية الأحداث مع من أن ذلك ليس مهما في العروض المسرحية العصرية .

تحليل مشاهد درامية من رواية مجنون بنى عامر[1]

ولو أننا عمدنا إلى اثبات زعمنا لأسعفتنا النصوص المجسدة للأحداث الدرامية ونحن نكتفى منها بذكر المشاهد التالية ، كما نكتفى بتحليل مشهد واحد منها :

١- مشهد اتصاله بليلى في صباه . (جـ٢/٣٠)

٢- ،، التقائه بليلى عند وقوفه عند مجلس ريمة - امرأة من بنى عقيل - . (جـ٢/٢٨)

٣- مشهد قيس مع نسوة فيهن ليلى وعتابه لها تلميحا بشعر ، لعدم وفائها بوعدها لزيارته ليلا . (جـ٢/٢٦)

٤- مشهد اجتماع أهله إلي أبى ليلى لخطبتها ورفض أبيها . (جـ٢/٢٠)

٥- مشهد حجه مع أبيه للتسلى عن ليلى وطلب أبيه إليه أن يدعو إلى الله فينسيه حبها ودعوته للاستزادة في حبها . (جـ٢/٢٢)

٦- مشهد النسوة يعذلن قيس في حبه ليلى وعرضهن قيام واحدة منهن مقام ليلى ورفض قيس لذلك . (جـ٢/٧٩ - ٨٠)

٧- مشهد رحيل زوج ليلى بها وتلصص قيس وأبيه وبعض صحبه لرؤيتها . (جـ٢/٧٦)

٨- مشهد مرور زوج ليلى وسؤاله له عما إذا كان يعاشرها وردّ الزوج بالإيجاب وكبش قيس الجمر . (جـ٢/٢٣)

٩- مشهد جنونه يرويه أبوه (جـ٢/١٤) ويصلح هذا المشهد كبداية .

١٠- مشهد سبب توحشه . (جـ٢/٦٥)

١١- مشهد زيارة ليلى بعد رجاء أمه لمّا تردّى . (جـ٢/٣٤ - ٣٥)

١٢- مشهد اطلاق سراح ظبية صادها فتيان عن طريق اعطائهم شاة مكانها . (جـ٢/٧٨ - ٧٩)

١٣- مشهد صرعه للذئب الذى رآه قد صرع الظبى الذى ذكّره بليلى واستخراجه ما اكله - من أحشائه - ثم دفنه ، واحراق الذئب . (جـ٢/٧١ - ٧٢)

---

(١) راجع أبا الفرج الاصفهاني ، كتاب الأغاني ، ج٢ (القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للترجمة و التأليف و النشر)

هذا بعض من كل ، فما أكثر الأحـداث المرويـة في كتاب الأغانى ، التى تشكل إذا جمعت وحذف الإسناد واكتفى منـه بأبى الفرج – فقط راويـة – لأضحت نصا : (دراميا ملحميا) صالحا للتمثيل .

وهذا في ظنى قد يكون ردا على كل ما قيل عن عدمية الدراما المسرحية في عالمنا العربى لأنه يخرج من إطار الأقوال النظرية إلى التحليل النصى – العملى – على أن هذا لا يعفى البحث كعمل نظرى من النظر إلى بعض مما وقع عليه النظر مما قاله أساتذتنا حول عدمية المسرح العربى وذلك في نهاية هذا الفصل .

عناصر الدراما والملحمية في نص مجنون بني عامر

إذا بدأنا بالمشهد الأول حسبما رتبنا – مشهد حديث اتصاله بليلى في صباه[1] نجد من العناصر الدراميـة ما يلى :

فهذا مشهد يصلح كمقدمة (برولوج) : تقديمة درامية .

قال : وحدثنى بعض العشيرة قال : قلت لقيس بن الملوح قبل أن يخالط : ما أعجب شيء أصابك في وجدك بليلى ؟ .

قال : طرقنا أضياف ولم يكن عندنا أدم[2] (فبعثنى أبى الي منزل أبى ليلى) وقال لى : أطلب لنا منه أدما (فوقفت على خبائه فصحت به) .

فقال : ما تشاء .

فقلت : طرقنا ضيفان ولا أدم عندنا لهم فارسلنى أبى نطلب منكم أدما .

فقال : ياليلى أخرجي إليه ذلك النحى[3] فأملئى له اناءه من السمن ، (فأخرجته ومعى قعب) [4] (فجعلت تصب السمن فيه ونتحدث ، فألهانا الحديث وهى تصب السمن وقد امتلأ القعب ولا نعلم جميعا وهو يسيل حتى استنقعت أرجلنا في السمن) .

---

(١) ابو الفرج الاصفهانى – كتاب الاغانى – ج٢/٣٠ – تحقيق محمد إبراهيم – المؤسسة المصرية العامة .

(٢) سمن أو دهن للطعام .

(٣) قراب جلدى خاص يوضع فيه السمن .

(٤) قدح خشبى أو فخاري .

ويكرر قيس في ليلة ثانية ذلك أيضا إذ يأتيهم يطلب نارا . ومن الواضح المغزى الذى يكمن وراء النار ، والرمز الذى يرمز إليه مشهد (طلبه نارا) ولنتذكر أن أحد أنماط الرمز الذى يستخدمه المسرح دون سواه هو الرمز المادى أو الرمز المنظور[١] .

فإذا رتبنا هذا النص شكليا ليقرأ دراميا :

(ابو الفرج : حدثنى بعض العشيرة " تظهر العشيرة في الضوء وبينهم أبو الفرج ")

رجل من العشيرة : قلت لقيس بن الملوح قبل أن يخالط : ما أعجب شيء أصابك في وجدك ليلى ؟ (تتغير الاضاءة ليظهر قيس مع الرجل – مشهد استطرادى)

قيـــس : طرقنا ذات ليلة أضياف ولم يكن عندنا لهم أدم ، فبعثنى أبى إلى منزل أبى ليلى وقال لى أطلب لنا منه أدما (اظلام المشهد الاستطرادى مع اضاءة مشهد استطرادى آخر يظهر فيه قيس مع أبى ليلى) فأتيته فوقفت على خبائه فصحت به : (.........) .

أبو ليلى : ما تشاء ؟ (بعد خروجه من خبائه) .

قيـــس : طرقنا ضيفان ولا أدم عندنا لهم فأرسلنى أبى نطلب منك أدما .

أبو ليلى : " يصيح " ياليلى اخرجى إليـــه ذلك النحى فأملئى لـه إنـاء من السمن (ينصرف أبو ليلى) تخرج ليلى من الخباء ، ومعها قراب جلدى مملوء بالسمن (يتحول المشهد إلي " سلويت " خيال الظل ، مع اضاءة مباشرة للمشهد الرئيسى حيث قيس ورجال من العشيرة جلوسا) .

قيـــس : فأخرجته ومعى قعب ، فجعلت تصب السمن فيه ونتحدث (تتغير الإضاءة ليصبح المشهد الرئيسى "خيال ظل" ويضاء المشهد الاستطرادى بين قيس وليلى إضاءة مركزة مباشرة مع استمرار صوت قيس صادرا عن مكانه في المشهد المجمد – مشهد خيال الظل – الحالى) .
فالهانا الحديث وهي تصب السمن وقد امتلأ القعب ولا نعلم جميعا وهو يسيل حتى استنقعت أرجلنا في السمن .
(اظلام المشهد الاستطرادى الرومانسي مع إضاءة مباشرة مركزة على مشهد العشيرة وقيس يضحكون) " تنسحب الإضاءة تدريجيا " .

---

(١) بامبر جاسكوين – الدراما في القرن العشرين ترجمة محمد فتحي – القاهرة دار الكتاب العربي ص٧٨ .

هذا ومع تكرار ذلك المشهد الرومانسى الاستطرادى – مشهد النار التالى – يتكرر نفس التكنيك أو التقنية السابقة . وهو مشهد قائم على حدث مسرحى مروى ، ولكنه منظور بلا كلمات مباشرة (ميم) .

يقول المرايس : " والكلمات في الحقيقـــة ليست ضرورية لخلق المسرحية وتوصيلها "[١] .

وليست هذه بدعة ، ولكن عالمنا المعاصر يشهد عروضا مسرحية مبنية على صياغة بهذه الكيفية بأسلوب التقديم والتأخير فيما يشبه أسلوب التحقيق[٢] .

ولقد سبقت الدكتورة عائشة عبد الرحمن إلى هذا النوع من الترتيب الشكلى أو الإعداد الدرامى المسرحى ، دون المساس بالنص حين اعادت بالقراءة اكتشاف النص الدرامى في (رسالة الغفران) .

وكذلك فعل (نور الدين صمودى) الكاتب التونسى[٣] حين رتب حادثة" إبّان بن عثمان بن عفان" مع الاعرابى – صاحب الجمل – إذ ضحك عليه بمساعدة (اشعب) وأخذ منه الجمل حين جاء لبيعه في سوق المدينة بالإضافة إلى بعض الدنانير وأعطاه عمامته على أنها عمامة الخلافة ثم شعور الإعرابى بالظلم من المقايضة ثم كشفه الأمر ، مع إنفجار ابان بن عثمان بن عفان وصديقة بالضحك .

على كل فالتعويل على نص المشهد الذى بينته أجدى من الشواهد النظرية – لنري ما فيه من عناصر الدراما ، من فكرة إلي شخصيات إلى حوار إلي عناصر الحبكة التشويقية والتوتيرية ، إلي عناصر الصراع (ذروة ونتيجة) تتجدد بها طبيعة الصراع الدرامى إلى البطل المحورى للحدث إلى البطل المضاد ، وعلـــة كل ذلك الغائية ، بالإضافة إلي الراوى .

---

(١) المرايس – المسرح الحى القاهرة – دار النهضة ص ٢٣.

(٢) راجع ما كتبناه في هذا الفصل عن المسرح .

(٣) راجع القصة في كتاب الاغانى ونهاية الارب للنويرى – حدثا مرويا – حدثا دراميا ملحميا وراجع نور الدين صمودي – جذور المسرحية في الادب العربى القديم – مجلة الحياة الثقافية – التونسية – المسرح عدد ٤ خاص ص١٤ .

الفكرة في مشهد النار

تدور الفكرة حول تجسيد لحظة التقاء حبيبين صادقين مع التأكيد على أنها لحظة خارجة على حدود الواقع الإجتماعي – يغيب فيها المجتمع – بكل ما يمثل من ماض وحاضر ومستقبل عنهما ، كما يغيب فيها كل طرف عن الآخر . وهي أقرب إلي لحظة الحلول ، أحس هو (بالنار) لأنه لم يكن هو قيس اذ حلت فيه ليلى .

وما أحسا بالسمن على أرجلهما من قبل . وبغض النظر عما في ذلك من ايحاء اخلاقى ، أو كونها مجرد صورة رومانسية لمحب حالم ، إلا أن الصدق متحقق في تمام صورة الحلم الرومانسية الماثلة في هذا المشهد .

يقول الدكتور محمد مصطفى هدارة : " فالرومانسي يحلم دائما بالارتفاع إلي الكمال الإنساني الذى لايوجد في دنيا الحقيقة (١) .

والكمال هنا في مدى صدق مشاعرهما المجسدة في الحدث ، في تصوير وحدة الشعور – وحدة الإندماج بين اثنين – رجل وامرأة – بحيث يبدوان لنفسيهما كواحد من خلال توحد مشاعرهما وسموها على واقعهما المادى .

ولعل هذا ما حدا بمفكر صوفى – صاحب خيال رفيع – كإبن عربى ، أن يكتب عن هذه الحالة بين قيس وليلى إذ وجد في موقف قيس ومعاناته موقفا صوفيا متلذذا يبعد ليلى ، عنه الأمر الذى دفعه ليدفعها بعيدا عنه وتبتعد ليزداد معاناة ووجدا ومن ثم تلذذا بالحرمان الذى يتحول به إلي حالة من السمو والشفافية (٢) .

يقول محيى الدين بن عربى " جاءت ليلى إلى قيس وهو يصيح "ليلى، ليلى" ويأخذ الجليد ويلقيه على فؤاده فينسيه حرارة الفؤاد فسلمت عليه وهو في تلك الحال فقالت له أنا مطلوبك ، أنا بغيتك ، أنا محبوبك أنا قرة عينك ، أنا ليلى فالتفت إليها وقال : اليك عنى ، فإن حبك شغلنى عنك ".

وسواء اتفق معى أحد أو اختلف معى البعض على توصيفى للفكرة في مشهد (النار) العامرية فإن في هذا المشهد فكرة قام عليها وهى جزئية تتفق مع الحدث الجزئى لأنه يشكل بداية أو هو بعد البداية . ولكنه أبدا لم يكن نهاية .

---

(١) الدكتور محمد هدارة – النزعة الصوفية في الشعر العربى الحديث مجلة فصول م١ ع٤ يوليو ١٩٨١ م ص ١٠٩.

(٢) محيى الدين بن عربى الفتوحات المكية ف ٢٢/٢٢٥ ، ف ٢/٦٦١ القاهرة الهيئة العامة للكتاب .

فلا بد أن تتلوه أحداث أخرى تترابط معه وتتصاعد فوقه مشكّلة صرح الحدث الرئيسى (البناء الدرامى لقصة الحب الرومانسية) تلك التي سبق بها الأدب العربى الى الرومانسية الأدب الغربى .

الحدث والشخصيات فى مشهد النار العامرية

إذا كان الحدث الدرامى :

هو الفعل ورد الفعل المتنامين كيفا في حيز زمانى ومكانى؛ فهذا يعنى أن الحدث الدرامى يتم بشخوص حية تحدث الفعل ورده في آن ومكان . وتنامى الحدث انما راجع إلى تنامى الشخصيات الفاعلة بنمو دوافعها وأغراضها .

كما أن الشخصيات تتنامى بنمو الحدث إذ أن بين الحدث والشخصيات تتنامى بنمو الحدث التى تصنعه جدلا متناميا يؤدى إلي نتيجة تعقب الـذروة في هذا الحدث (وصول الصراع إلى منتهاه) تلك التى سبقتها أزمة .

الشخصيات فى المشهد

هناك شخصية قيس بأبعادها الثلاثة : البعد الاجتماعى والبعد الجسمى والبعد النفسى وهو على المستوى الاجتماعى – كما صور في الحدث – ليس من عائلة غنية بل متوسطة : " طرقنا أضياف ولم يكن عندنا لهم أدم " في حين أن شخصية ليلي ببعدها الاجتماعى أكثر بحبوحة وسعة " فبعثنى إلى منزل ابى ليلى وقال لى اطلب لنا منه ادما " وقـد يكون العكس في الواقـع هـو الصحيح ولكننا نتكلم عن هذا البعد من واقع المشهد المنظور .كما أن ملابسه تدل على بعض حالته الاجتماعية " قيس : فزورتهم ليلة ثانية أطلب نارا وأنا متلفع ببرد لى ، فأخرجت لى نارا في عطبة [١] فأعطتنيها[٢] فالتلفع بالبرد يدل على أنه ذو يسار أو هو وسيط الحال إجتماعيا بقدر ما تدل على حالته النفسية الى أنها في المرة الاولى – اجتماعيا– أعلى منه مستوى ، بينما في المرة الثانية لا يدل على ذلك بقدر ما يدل على حالته النفسية . إلي جانب أن رجوعه في المرة الثانية يبدو مصطنعا بالشكل الذى يعكس حالتـه المزاجيـة – الهيام بليلى – وهى من جوانبـــه

(١) العطبة : خرقة تؤخذ بها النار .

(٢) الاغانى جـ٢/٣١ – الهيئة المصرية للتأليف والنشر .

النفسية ، ويتضح هذا الجانب النفسى أيضا بقوله : " ووقفنا نتحدث " فلما احترقت العطبة خرقت بردى خرقة وجعلت النار فيها ، فكلما احترقت أخرى وأزكيت بها النار حتى لم يبق على من المبرد إلا ماوارى عورتى وما أعقل ما أصنع وهذا شذوذ فكونه يخرق من ثيابه فيزكى النار بها وان كان فيه اشارة إلي مقدرته المادية فأن فيه من التوتر النفسي الكثير فهو غير طبيعى في وجود ليلى .

كما أن طـول الفـترة التى قضاياها في الحـديث واستغرقت زمـن احتراق (بردته) كاملة وملابسه بإرادته تعكس واقع البيئة الإجتماعية الذى - كما هو واضح من الحدث - لا يمنع وقوف الفتى مع الفتاة .

غير أن طول الفترة يعكس حالتـه النفسية والاجتماعية أيضا إذ صور لنا عاطلا بلا عمل فمن غير المعقول أن يقف من تعود على العمل نهارا - طول الليل - هكذا مع فتاة ، فهذه ليست صفات رجل عامل على الأقل .

وهذا الحالة النفسية على كل حال تلمح منذ بداية هذه الرواية الرومانسية إلي نهاية الطريق الذى سيصل إليه كل منهما . " وما أعقل ما أصنع " فها هو الحدث يقطع - كما يقطع أحيانا في الدراما الملحمية الحديثة - إعمالا للتغريب - ، ولكنه على كل انتهى بنا إلى حيث أصبح (لا يعقل ما يصنع) فهو منذ البداية ليس في حالة من الإدراك حتى يخطط لهدف واضح ، إنما هو الحب بغير هدف - حب من أجل الحب - اختلطت عنده منذ البداية الأهداف المرحلية بالهدف النهائى ذلك لأنه ليس هناك هدف نهائى - من وراء ما يصنع ؟ فأضحى لا يعقل ما يصنع . مع أن العشيرة تقول " قبل أن يخالط " .

طبيعة الصراع في الحدث

الحدث - بناء على ما سبق - يشتمل على صراع داخلى يدور على محورين : فقيس تتصارع أغراضه ووسائله حين لا يستطيع التفريق بين الغرض والوسيلة . وليلى أيضا يدور بينها وبين داخلها صراع .

فهو يحاول أن يتغلب على أغراضه الأساسية (إحضار السمن) وينجح بحيث تصل ذروة صراعه الداخلى نتيجة أنه نسى غرضه الرئيسى .

وهى تصل إلى ذروة صراعها الداخلى فتنسى حالتها الراهنة ، وتخرج كنتيجة إلي حالة حالمة – رومانسية – ويصل فعلهما معا (الخروج من حالة واقعية إلي حالة فوق الواقعية – خيالية –) إلى الصدمة أو النتيجة التي تعقبها حالة من التنوير الذى يدركان معه أنهما ناقضا الغرض الواقعى الذى جمعهما – السمن – ومن هنا وجدا نفسهما علي مشارف حدث جديد على القارىء أن يتخيله – حدث يبدأ الصراع فيه عند ليلى مع أبيها – ومع نفسها ..ماذا ستقول له ، وماذا سيترتب على فعلها ؟ ويبدأ الصراع عند قيس مع نفسه إذ يتصور ردود أفعال أبيها وأمها وكيف يجنبها ذلك .

على أن هذا الحدث بما ترتب عليه يدفع الإثنين – ليلى وقيس – بما تركه من أثر في نفسيهما ، ذكرى حبيبة – إلي حدث آخر بأن يظهر وإن كان بشكل آخر – دونما كلمة حوار واحدة كما سجله قلم أبى الفرج رواية عن عمه .

وبعد فهـــذا حدث درامى مكتمل ، مركب – حدث استطرادى – على حدث سبقه ، وهما مسترجعان – بالعـــودة الي الوراء – لحدث رئيسى ترويـه الجوقـــة : (العشيرة) التى استحضرتها ذاكرة عم أبى الفرج ، ورواها هو نيابة عنه .

يقول الدكتور مندور " المسرحية " بحكم أنها "تحكى أو تعكس قطاعا محدودا من الحياة ولا تتناول حياة الشخصيات ولا فترات طويلة منها ، بل تتناول أزمة أو حادثة من الأزمات والأحداث التى تعرض لحياة الشخصيات خلال قطاع محدودمنها[1] ".

اللغة ومستوياتها الفنية فى المشهد السابق

اللغة هنا تنقسم إلى قسمين رئيسين :

ا - لغة السرد :

وهي هنا شأن كل لغة سردية هدفها التمهيد والتعليق :

" وحدثنى بعض العشيرة " والفعل فيها بلغة الزمن الماضى كما هو الحال في اللغة السردية ، وهي لغة إخبارية وصفية وليس فيها من الحضور إلا راويها (الجوقة من العشيرة) .

---

(١) الدكتور محمد مندور – فنون الادب العربى – المسرح – القاهرة ، دار الشعب ص ٦٢.

بعض العشيرة : " قلت لقيس بن الملوح قبل أن يخالط " وهو يدلنا على ماضى قيس حيث كان عاقــلا وحاضره حيث أضحى مجنــونا ، ويعيننا على استشفاف مستقبلــه .

٢- لغة الحوار :

وهي قسمان : أ- حوار صائت . ب- حوار صامت .

(بعض العشيرة) " ما أعجب شيء أصابك في وجـــدك بليلى ؟ " هـــذا حوار صائت وهو مشتمل على ماضى الشخصية (قيس) وحاضرها . قبل وجده بليلى لم يكن قد حدث له شيء عجيب .

أما الحوار الصامت : فهو القول الذى يستحضره ذهن الشخصية قبل أن تنطق بالجواب وهو مالا يكتبه المؤلف اطلاقا ، ولكن على القارىء أو المؤدى تخيله ، كأنه يتخيل قيس يقول لنفسه بعد مشروع ابتسامة مضيئة كمدخل للذكرى الجميلة ، ولكنها تشى به حزينا " لماذا ذكرتنى أو يقول " يالها من ذكرى " تعقبها زفرة حارة عميقة . ثم يصوت " طرقنا ذات ليلة .... " .

وهــذا مثال للحــوار الصامت يعقبــه مباشرة حوار صائت ... وليكن انه صاح " يأبا ليلى " أو " ياعامرى " لأن المؤلف أو الواضع لم يذكر بماذا صاح لأن الموقف لا يسمح بهذا . فهذا بما لا يليق أولا .

وهو ينم على خلق قيس إذ أنه مع ظلم أبيها لهما بتعنته وغلظته لم يشأ أن يعيد نصا ما صاح به على السامع فكل ما يتعلق بليلى - حتى وإن كان عدوه - محبوب .

ومثال الحوار الصامت أيضا المشهد الاستطرادى الثانى بأكمله (مشهد النار) فإن الحدث يتم دون كلمة واحدة تقال ، وهو لا شك أكثر تعبيرا بالصورة ودلالة على أنهما إنما يتكلمان بلغة أكثر سموا ، لغة غير لغة البيئة والواقع ، وإلا فكيف يكون حبا رومنسيا . وهو أيضا عنصر مساعد على الإيحاء وتعميق الإيحاء لتحقيق الأثر المطلوب ، وحالة الهيمنة إلى الحد الذى جعله لا يتقيد بالعادات ولا بالمنطق البيئى .

والمشهد بذلك كله يتحول من اللغة الدرامية إلى اللغة المسرحية لغة المؤثرات المنظورة والمجســدة للحدث الدرامى الأكثر دلالــة على عمقــه " والكلمات في الحقيقة ليست

ضرورية لخلق المسرحية و توصيلها "[1] والمقصود بالكلمات هنا هى الحوار المنطوق .

والحوار مشتمل على زمنين : " فأخرجته " الزمن الماضى " ومعى ، قعب تصب فيه ونتحدث " الحاضر .

مكونات العرض المسرحي في المشهد

إذا كان التشخيص والحركة والملابس والمناظر (الديكور) والاضاءة والمستلزمات أو الملحقات الشخصية هى العناصر التنفيذية والتفسيرية للرؤية الدرامية الماثلة في الحدث الذى أمامنا فالقوة التشخيصية ماثلة في هذا المشهد . ماثلة في الحركة التى اشتمل عليها المشهد . فالحركة فيه زاخرة بعناصر القوة الشخصية دون حوار ، إنما هى عرض للحدث في مجموعه – في صورة حركات تعبيرية بسيطة – تعكس طبيعة مشاعر البطلين (قيس وليلى) وتنامى هذه المشاعر بشكل مكثف فيه من الوهم مافي الحدث الدرامى المسرحي، وفيه من التشوق والتوتر خوفا من أن يحترق البطل دون أن يدرى ، والخوف من عودة (والدها) وقيس على هذه الصورة ، خاصة وأنه يتخلى عن ملبسه قطعة فقطعة ، يعطيها للنار لتسكت عنهما أو أنه لا يسمح لهذه النار – نار الحب – التى بينهما أن تخبو ، حتي وإن أدّى ذلك إلى تعرية نفسه .

هذا معنى أنه مستعد للنتائج جميعا ، تلك المترتبة على تأجج نار الحب بينهما حتى وإن أدت إلي تعريته أمام هذا المجتمع البدوى المحافظ .

فهو إذن يمهد لنقل الصراع خارج ذاته ، ليصبح الصراع بين ذاته كواجد في مجتمع ، وبين مثل هذا المجتمع المتزمت وتقاليده . كأنه يناهض ويصارع التقاليد والأفكار صراع الذاتية والموضوعية – وهذا يشوقنا إلى ترقب النتيجة التى يحدثها موقفه هذا – من مجتمعهما ، فهو يشوقنا وهى بوترنا .

وهذه خصائص مسرحية . وقد تصل القوة الشخصية في هذا المشهد إلى حدود الميلودرامية – الافتعال أو المبالغة أو الغنائية – لما تنطوى عليه من تقطيع قيس لملابسه لتظل النار مشتعلة – ففى هذا الفعل نوع من المبالغة .

---

(١) الميرابس – المسرح الحى – ترجمة الدكتور داود حلمى السيد . مرجع سابق

على أن الحركة في هذا المشهد ماثلة في مجيئة ليلة ثانية " فأتيتهم ليلة ثانية " ولنا أن نتصور حالته لحظتها توقعاته ، خلجاته ، مظهره الخارجي ليلا ، وهو يعكس على وجهه ويديه وحركته العصبية ما بداخله من أماني بلقياها ومخاوفه من أبيها والمجتمع المتربص بمثل هذه العلاقات المحرمة – الحب – علاقة الالتقاء المتكرر والمتعمد بين فتى وفتاة – في العراء – بين المنازل والمخيمات . والحركة أيضا في تلفعه (ببردته) ومافي ذلك من مغزى ودلالة تشيان بما وراءها من حاجة الى الدفء العاطفي وهو عندما يتحقق له هذا الهدف يتخلى عن بردته ويظل برغم عريه تشيع بين ضلوعه حركة الدفء العاطفي، فهو يستبدل الدفء بمعناه المادىء بدفء معنوى وهذا دلالة على الرمز في العباءة والعرى .

وتظهر أيضا عناصر إبراز الحركة والتأثير عليها من خلال صورة التباين بين حالته والجو المحيط به والبيئة الموحشة قبل أن تخرج له بالنار ، وبين صورة نفس الحالة والجو المحيط والبيئة حيث يبدد ضوء النار في (عطبة) بيدها ظلام حيزهما المكاني ويعكس ظلالا تشيع رومانسية وغموضا على المنظر إلي جانب ما تعكسه في خيال المتصور سماعا أو قراءة أو رؤية إذا ما عرضت على المسرح .

فالمكان : قائم ومحدد وسط خيام وصحراء .

والزمان : ليلة باردة .

والمؤثرات الضوئية : بسيطة وتعكس الجو الرومانسى المطلوب لمشهد غرامى في الصحراء .

والمنظر الخلفى للحادثة : " المشهد " : ماثل في الخيمة أو الخباء .

ولنا أن نتصور بانوراما سوداء تشكل الليل وتعكسه . كما أن نتصور :

المؤثرات الصوتية : فالصمت أيضا مؤثر صوتى حين يكون أبلغ من الكلام المنطوق .

ولنا أن نتصور كذلك (نقيق الضفادع) و (عواء الذئاب) في مثل هذا المكان الموحش وكذلك (نباح الكلاب) وكلها كأصوات قبيحة أو متوحشة

تؤدى إلي إبراز نقيضها - غير المنطوق من عناصر البيئة - فالصوت الضفدعى القبيح - المتخيل - يستدعى إلي ذهن المتلقى قارئا أو مستمعا مع تخيل المنظر أو رؤيته .

وهذا الذي نقوله متعلق بالصورة المسرحية ، وإن كنّا هنا نستعرض طبيعة الصورة الدرامية إلا أن كلامنا مرتبط بها على أساس أن الصورة الدرامية كذلك لإمكان تحولها عند التنفيذ إلي صورة مسرحية ، وهذا التنفيذ لا يتم إلا بعد قراءة الصورة الدرامية كما كتبها المؤلف أى بوساطة الكلمات : (حوارا أو سردا أو توجيها أو وصفا) أى أن تتحول الكلمات في الذهن أولا إلى صور يمكن تجسيدها .

يقول حامد عبد القادر" وأما الصورة المقيدة بالاحساسات البصرية فهي صور تنشأ عن رؤية الكلمات نفسها وتصحبها وذلك أن الإحساس بالكلمات إحساسا بصريا لا يحدث وحده دائما ، بل يصحبه أو يعقبه مباشرة في غالب الحالات حضور صور ذهنية معنية [1] .

ولاشك عندى أن حركة خمود الخرقة المشتعلة نارا ، التي تسلمها من ليلى ، ثم محاولته المتكررة في ازكاء النار من ملابسه ، ففي هذا لا تكمن القوة الدرامية فقط ، ولكن القوة المسرحية أيضا - كرد فعل على فعل ثانوى - ولكنهما يدخلان في صلب الحدث الأم ، ويمدانه بالنمو والوصول إلي ذروته المنشودة .

وكذلك التناقض بين كونه مستورا بالظلام ومتعريا في الضوء واعيا في الظلام فاقدا الوعى في الضوء ، ومافي" ذلك من رمزية .

يقول بامبر جاسكوين " إن الرموز الدرامية لا تحمل أى معنى إلا إذا اشتبكت في فعل [2] " إنه مامن مصباح يضاء أو ستارة ترفع دون أن يكون لهذا الفعل مغزى رمزي مصاحب للموقف الدرامى .

ويقول مولوين ميرشنت - نقلا عن مقال لـ (هنشليف) عن مسرح العبث إن استخدام الأشياء المحسوسة يحل محل الكلمات كوسيلة اتصال مؤدية إلى ظهور

---

(١) حامد عبد القادر - دراسات في علم النفس الادبى - القاهرة ط. النموذجية ص ١٦٠ .

(٢) بامبر جاسكوين - الدراما في القرن العشرين - ترجمة محمد فتحي - دار الكتاب العربى- ص . ص ٨٧ - ٨٨

نوع جديد من الدراما [١] .

وبعد : فهذا مشهد تحققت فيه الطبيعتان الدرامية المسرحية ، كما لم تتحقق في اكثر المسرحيات والمشاهد المسرحية الحديثة إلا فيما ندر .

يقول إلمرايس : " لقد حقق جلزورذى في مشهد من مشاهد مسرحيته العدالة :

حيث يتزايد التوتر فيه بغير كلمة واحدة تقال على منصة المسرح ، ما حققه شكسبير في مسرحية ماكبث [٢] يحدث ذلك بغير كلمة تقال أو حوار أو أية حركة أدبية واحدة [٣] .

وختاما لهذا التحليل لمشهدين من رواية أبى الفرج الأصفهانى لقيس مجنون بنى عامر فإنى لا أملك إلا أن أقول في (مشهد النار) بين قيس وليلى بنصه في كتاب الأغانى نفس الذى قالـه إلمرايس في مشهـد الزنزانـة من مسرحيـة العدالـة لجوزورذى " لقد كان المشهد فنا مسرحيا مجردا ، عرض في مجموعة ، في صورة حركات فقط .

ومشهد النار هذا أقرب إلى (فن الباليه) الدراما الراقصة – وأظن السوفيت أو غيرهم حولوا القصة إلي باليه .

وهكذا نري هنا المشهد الرئيسى والمشهدين الاستطراديين ، المخرجين من أعطافه خواص درامية : فالفكرة مركزة ، والقيم ملخصة . والتبعية متبادلة بين الحدثين الاستطراديين للحدث الرئيسى قائمة . غير أن التمييز بين قوى الصراع – لطبيعته الداخلية – غير واضح . إذ أنه صراع واثب لطبيعة تفرعه من حدث إلى حدث تصبّ جميعا في رحم الحدث الرئيسى. ومن هنا نضيف هذا - إلي جانب طبيعة الرواية والسرد فيه - إلى الفن الدرامى الملحمى : مع الأخذ بما قلته عن طبيعة المسرحية إذ تضمّن خواص الطبيعة المسرحية .

وبعد فإننا نستطيع أن نحلل بقية أحداث رواية (قيس بني عامر) ومشاهـدها

---

(١) مولوين ميرشنت ، كليفورد ليتش – الكوميديا والتراجيديا– عالم المعرفة الكويتية ع ١٨ يونيه ١٩٨٩ ص ١٠٩ .

(٢) ربما قصد طرق باب القلعة بعد مقتل دنكان وموقف البواب المهرج المخمور – راجع ماكبث لشكسبير

(٣) إلمرايس – المسرح الحى – مرجع سابق – ص ٢٩ .

كما وردت نصا في كتاب الأغاني و بنفس الكيفية و نردها إلى الطبيعة الدرامية استندا إلي نظرية الدراما وعناصرها وطبيعتها جنبا إلى جنب مع طبيعة المسرح وذلك دون التعويل على فهم لطبيعة الدراما – إن كان هذا صحيحا ، كما يري أساتذتنا – لا ينفي وجود طبيعة درامية بل مسرحية في مثل هذه النصوص التى أوردناها أو ما سنوردها محللة على قياس نظريتى الدراما والملحمية .

وعندها سوف نقدم اجتهادا على من اجتهد متفضلا بالبحث مثبتا عدم وجود مسرح عربى أو دراما عربية نضع بعده كلمة (عدم) من جملة استنتاجاته بين قوسين .

تقول الدكتورة عائشة عبد الرحمن " ما من موضوع سبقت دراسته على أى مستوى يمكن أن يدعى له أن الكلمة الأخيرة قيلت فيه . وإنما هى مراحل على الطريق " وليس تقليلا من قيمة جهد سلف ، أن يظهر بعده ما يضاف إليه أو يعدلــه أو ينسخــه ويلغيــه [(١)] .

الطبيعة الدرامية فى رسالة الصاهل والشاحج

احاط علمنا أن هذه النتيجة السابقة للقياس والتطبيق على نص قديم لا يعفينا من استعراض بعض مما قيل عكس ما استنتجنا . وهذا ما سنفعله في النهاية كتحصيل يجدر أن يسجله البحث . وعلى العكس فإن في بعض حيثيات نفى أساتذتنا للمسرح العربى – طبيعة درامية أو ملحمية وطبيعة مسرحية – يدعم وجهتنا عند بعض أدباء العربية قديما – كطبيعة درامية أو ملحمية – وما يؤكد وجود نصوص مسرحية درامية وملحمية ، كما رأينا في بعض ما حللنا وأقمنا القياس الدرامى عليه كما سنرى عند المعرى . و بعد فإننا سوف لا نجتهد كثيرا في الوصول من خلال عناصر البحث السابقــة إلى إثبات الطبيعة الدراميــة والمسرحية لرسالة أبى العلاء المعرى المعروفــة باسم (رسالــة الصاهل والشاحج) [(٢)] . وهى رسالــة كتبها أبو العلاء بعد إلحاح من إبنى أخيه لرفــع شكايــة لهما إلي أعتاب الأمــيــر (عزيز الدولــة أبى شجــاع فاتك الرومى) والي الفاطميين على حلب

---

(١) الدكتورة عائشة عبد الرحمن – قراءة جديدة في رسالة الغفران – القاهرة معهد الدراسات العربية ص٨.

(٢) (رسالة الحصان والبغل) وهى من تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمن– دار المعارف ١٩٧٥ م .

(يتكلم فيها على لسان فرس وبغل) [1] ذلك لحيازتنا لأدوات القياس الصحيحة في هذا المضمار من خلال ما عرض في هذا الفصل ، ولاطمئناننا إلي نجاح قياسنا على بعض نصوص عربية قديمة .

ونستطيع أن نبتدر إلي القول إن (رسالة الصاهل والشاحج) نص درامى من كل الوجوه : فهو مقسم إلى مشاهد أو مناظر مطولة وفصول ، وهو ليس كمشاهد (قيس وليلى) التى هى أقرب إلى تقاسيم المشاهد المسرحية الفرنسية حيث يعتبر دخول شخص أو خروج شخص مشهدا جديدا . وهو صالح ببعض الاختصارات من الحوار ذى الطابع الجدلى الفلسفى ليؤدى كعرض مسرحى عرائسى إذ فيه موضوع ووحدة بطل ووحدة مكان و وحدة زمان .

كما أن فيه من مباشرة حوار مافي المسرح ، إذ أنه يعتمد كلية على الحوار المباشر ، بعكس رسالة الغفران التى تعتمد سرد جزء من الحدث وتجسيد أو تجريد آخر . ولسوف نكتفى بتحليل مشهد أو أكثر ونعين موضوع نهاية فصل وبداية آخر من رسالة الصاهل والشاحج . ونوضح : التيار الكوميدى فيها والتيار النقدى والتيار المعرفى والتيار الوعظى الاخلاقى والطبيعة الدرامية للحوار والطبيعة الجدلية للحوار ، ذلك كنموذج تطبيقى من ناحية ، وكبداية طريق لمن يرغب في اعدادها نصا مسرحيا صالحا للعرض ، ثم كدراسة تحليلية نقدية ندعم بها ما نذهب إليه من تأكيد وجود دراما عربية ، حتى إن لم يطلق عليها ذلك قديما . ولكن عدم معرفة الشيء لا ينفى وجوده فلئن كنا لا نرى جذوع النخيل وأوراق الأشجار لا تهتز فليس يعنى هذا أن الرياح غير موجودة وعدم معرفة مسمى الشيء عند أمة بنفس مسماه عند أمة أخرى لا يعنى عدم وجود الشيء ، إنما يعنى اختلاف مسماه وقد يسمى المجنون في لغة أخرى (كريزى) ولكننا نستدل على ذلك إن لم نعرف لفظة (كريزي) بما لا يفعله ، مما لا يثبت فيه وجود منطق العادة وحدودها تقريبا .

---

(١) ابن العديم – الانصاف والتحرى – تعريف القدماء بأبى العلاء .

والمصريون القدماء وقد ثبت أن لهم كتابات درامية [١] لكن لم يكن يطلق عليها دراما ولا مسرح وإنما أطلق عليها لفظ (طقوس) لكن العبرة بتشابه عناصر الشيء هنا مع عناصره في الدراما . ولئن يحتج ناقد فيوقفنا بحجة أن الطقس شيء والمسرح شيء ذلك دينى وهذا اجتماعى فنقول إنهما سواء فهما اجتماعيان وهدف كليهما واحد .

فالدين هدفه السمو بالنفس الإنسانية وكذلك المسرح هدفه تطهير النفس الانسانية والدين يعتمد على الخشوع والمسرح يعتمد وصولا إلي التطهير والسمو على الاندماج والدين يعتمد على الايحاء بالثواب والعقاب ليقتنع الناس بهما فيحسنوا حياتهم المشتركة والمسرح يعتمد على الايهام ليقنع بما يطرح من أفكار يمنحها قوة تأثير بالتصوير الفائق فيحسن النانس حياتهم المشتركة .

كما أن الدين يعتمد على فكرة الوجود والخطيئة والقصاص والغفران وكذلك أصل الدراما .

يقول الدكتور لويس عوض " والأصل في الدراما إنها تقوم على دورة العذاب هذه علي ثلاث مراحل : أولها الخطيئة ثانيهما القصاص ثالثهما الغفران [٢] .

ورسالة الغفران بتناولها للعالم الآخر إنما تؤرخ لطقس دينى يشتمل على المراحل الثلاث التى هي أصل للطقس الدينى وأصل للدراما وايجاز ذلك فيما يلى :

١- شعور البطل (ابن القارح) بأنه مخطىء وهو شعور يعذبه .
٢- خوفه من القصاص (وهذا ورد في رسالته إلى المعرى - وخوفه من عذاب النار حيا في عودته حيا في الآخرة - في الوقت الذى أحاط علمه - ذكر المعرى - بدخول الحيوان النار ميتا) وطلبه المغفرة إتّقاء العذاب (وهذا ماثل في عذابه النفسى الناتج عن فعله في شبابه وتمثله شيخا للعذاب في القبر والآخرة) .
٣- الغفران له ولغيره ، وقبول شفاعة الزهراء فيه .

---

(١) راجع : ايتين دريوتون - المسرح المصرى القديم - ترجمة وتقديم الدكتور ثروت عكاشة - القاهرة دار الكاتب العربى للنشر .
(٢) الدكتور لويس عوض - مجلة المجلة المصرية - ع ١١١ مارس ١٩٦٦م .

فكل ذلك موجود في نص الغفران ، فما يمنع أن يطلق على هذا النص بعد ذلك لفظ (دراما مسرحية) ؟ .

ولئن جهل أو أهمل أو خشى تسمية ذلك : دراما ، وفيه عناصرها ، أهدافها وأصولها فهذا لا ينفى عن هذا النص كونه نصا مسرحيا .

ولئن لم يفهم المسرح أدبا نتيجة لسوء ترجمة (متى بن يونس – أبو بشر) [1] ويكفي أنه سمى (التمثيل) حينما ترجم كتاب (فن الشعر) من السريانية إلى العربية (بالجهاد) وسمى الممثلين (منافقين ومرائين) فلقد كان هذا كافيا فيما نرى لينفر المسلمين من (الجهاد بالنفاق والمراء) [2] فلو أنه لم يفهم المسرح أدبا صالحا للبيئة العربية (منقولا) ووجد برغم ذلك نص له نفس مقاييس أدب المسرح أنتجته عقلية لها طبيعة تفكير درامى – مقاييس النص المسرحى في أشد خصوصياته – فإن هذه الخصوصية تسقط ، وتضيع خصوصية النص الأدبى فيحسب على الأدب في عمومه حين لم تفهم طبيعته الخاصة .

ولكن حين تعرف أصول الدراما ومفاهيم النص المسرحى فتنطبق عليه فما يمنع من أن يسمى الشيء الذى كان محسوبا على الأدب في عمومه بمسمى الفرع الأدبى الذى هو في الأصل منه منذ كتب ؟ فيحمل اسمه المخصوص به : الدراما والشيء بالنقل أو بالابتكار – فما يمنع إذا ثبت أن المسرح كأدب لم ينقل إلى العربية قديما فيما نقل عن اليونان – فيما يزعم – أو سوء نقله فيما نزعم – ما يمنع أن ينبت ليس كظاهرة عامة ، ولكن كظاهرة اختص بها كاتب واحد وبشكل محدود لطبيعته الذاتية وتضافر هذه الطبيعة مع الطبيعة الموضوعية ، حين رقى فكره فأصبح فكر المتفقه في قضايا الإنسانية المتناقضة .

---

(١) من المترجمين النساطرة – السريان – توفي ٣٢٨ هـ – ٩٣٩ م – ترجم لارسطو (البرهان) الحكمة المموهة : سوفسطيقا ، فن الشعر : بوطيقا .

(٢) راجع ترجمة متي بن يونس لكتاب فن الشعر ، وهي ترجمة من السريانية إلى العربية جهل مترجمها فهم ألفاظ من الاغريقية – فن الشعر ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى - ص ٩١

ولماذا ينقل عن اليونان كل شيء وأى شيء ؟ إنما ينقل ما يستفاد منه .

لقد كانت هناك دراما أو نصوص مسرحية مصرية ، وكذلك أسيوية - وهى لم تنقل عن اليونان ، بل ربما قال البعض عكس ذلك تماما وأثبتوه ، كما أنها لم تنقل عن غيرهم ولكنها نبتت ذاتيا في تربة مجتمعاتها القديمة ، واكتشفت حديثا . فما يمنع من اكتشاف دراما أو نصوص درامية قديمة ؟.

والكشف ليس منوطا بكل المهتمين - بالطبع - ولكنه في النهاية يكون من نصيب مقدرة واحدة وأظن أن الدكتورة عائشة عبد الرحمن قد كان لها سبق اكتشاف النص الدرامى في رسالة الغفران ، وللتأكد من صحة هذا قمنا بالبحث استرشادا بما قاله أرسطو نفسه " يمكننا التأكد من أن قوة المأساة يمكن الإحساس بها بعيدا عن التمثيل والممثلين " .

فلقد بحث السابقون فيما هو ممثل أو قابل للتمثيل في حين أنهم لم يكونوا كأدباء أو نقاد أو أساتذة أدب ونقد مطالبين سوى ببحث النص الأدبى واكتشاف عناصره وأهدافه ودوافع الابداع الذاتية في النص وقيمته الاجتماعية والانسانية وقيمته الجمالية والتاريخية .

على ضوء ذلك يمكننا أن نبحث في (نص رسالة الصاهل والشاحج) الأدبى لنتأكد ، ومن ثم نؤكد ما سبق .

وبعدها نستطيع أن ننتقل إلى نص (رسالة الغفران) فإذا بدأنا بقراءة مشهد من التقديمة الدرامية لرسالة الصاهل والشاحج وتحليله وجدنا حوارا تمهيديا يدور بين (فرس وبغل) حيث وصل (الفرس) توا من مصر إلى ساحة المدينة - حلب - حيث كان البغل في مربطه بعد يوم شاق .

التقديمة الدرامية في نص رسالة الصاهل والشاحج

قال الشاحج :

من أين طرأ علينا الكريم ؟

قال الصاهل :

ومن أين علمت بالكرم ، ومن دون عينك حجاب قد شد ، لو كان دون العين النابعة [١] لما فارت ، أو العين الطالعة [٢] لما نارت ؟

قال الشاحج :

عرفت كرمك في وطئك ، وصوتك ، لأن الرائع قموص الرجل ، بحجل كانت أو بغير حجل ، ولأن جثة في الصهيل تكون بعتق الفرس أبين دليل .

قال الجعفي [٣] :

" أما إذا استدبرته فتسوقه   رجل قموص الوقع عارية النساء " .

وقال لبيد : بأجش الصوت يعبوب [٤] إذا   طرق الحى من الغزو صهل .

قال الصاهل :

إنك لعالم بالعراب [٥] فمن أين لك ذلك والأيام لك شاحبة [٦] ونوبها عندك راجبة [٧] .

قال الشاحج :

فرض على المنتسب عرفان الخال ، لا سيما إذا كان صاحب الشرف دون الأب [٨] إذا افتخر رقيم (بسعد) و (عمرو) بجذيمة فإنه غير معتد .

فأخبرني من أين مبدأ سفرك ؟ .

---

(١) عين الماء – لو وضع عليها غطاء كالذى على عينك لما اندفع منها الماء .

(٢) الشمس – لو وضع غطاء بينها وبين الكون كالذى على عينك لما اضاءت .

(٣) هو (الاسعر) واسمه وثد بن حمران .

(٤) فرس سريع .

(٥) الخيل الأصيلة .

(٦) محزنة .

(٧) دائمة .

(٨) يشير البغل إلى أن الفرس خاله وهو به كريم في حين أن نسبته إلي الحمار ابيه مرزية به وفيها سبة .

فيقول الصاهل :

من مصر التى قال فيها فرعون ﴿ **أليس لى ملك مصر وهذه الأنهار تجرى من تحتى أفلا تبصرون** ﴾ ؟ تلك صبرة الذهب [١] وأم النعيم وينبوع النصفة .

فيقول الشاحج :

أكرمت أكرمت ، القول ما قالت حذام . تلك الحسناء بعدت عن الذام " إن للنجم ظهور فإنه بالقمر مبهور " " فإلى أين المحرد" [٢] .

فيقول الصاهل :

إلى حضرة مواس آس قد بسط آمال الناس أديب آدب ماهو بجديب جادب كاد يكون عدله في الآفاق مطرا وتأرجحت البلاد بثناء عليه فهو الجو عطره . أقام السوق للفصاحة وأذكى القلوب بالتذكرة وأيقظ العيون من طول الرقدة .

فيقول الشاحج :

صدق زاعم فيما زعم ، إنه لكما تصف وأنعم ، وهو على إداركه حد العلماء ضارب بالسهم الفائز من سهام العلماء . وليس كذلك جماعة الملوك ، لأنهم يرهبون فلا يؤدبون ، وإذا كان أحدهم صغيرا ، كان في الباطل واللعب مغيرا ، حتى إذا كبر أنف فلم يستأنف ، وهذا الأمير كما نطق به (الكتاب الكريم) من قوله تعالى ﴿ **ولما بلغ أشده واستوى اتيناه حكما وعلما وكذلك نجزى المحسنين** ﴾ " قد عرف خدع الزمان فأصبح من النوب في أمان يعتقد أن الانفاق ، وأن الدرهم إذا جعل في كيس فما يزال في تنكيس " .

---

(١) أرض الذهب .

(٢) إلى أين العزم .

الطبيعة الدرامية والطبيعة المسرحية في الصاهل والشاحج

اذا فهمنا حالة الملل التى كان عليها (البغل) يمكننا أن نفسر حالته النفسية إلي تصريف هذا الملل بالثرثرة فيما ينفع وفيما قد يضر وعلى هذا فإن من عوامل الصراع في هذا المشهد تلك العوامل النفسية الداخلية (للبغل) فهو يصارع الملل بالتسلى من خلال عينيه المحجوبتين حتى لا يرى حقيقة نفسه الخارجية ، وهو يثرثر حتى ينسى حقيقة نفسه الداخلية من زاوية أنه (بين بين) فلا هو (حصان) ولا هو (حمار) .

وعلى ذلك فإن الصراع يحتدم عنده داخليا ، حالما يرى (الفرس) قد وصل ووقف بجواره في الساحة فكان هذا أدعى إلى نقل الصراع من داخله إلى خارجه ، من ناحية ، ثم إنه من ناحية ثانية يسقط ما بداخله من مشاعر وأحاسيس تتعلق بنسبته الوسطية ، فلا هو فرس ولا حمار إلي جانب التسلى بالثرثرة .

كما أنه يعانى من كبت صاحب العمل : (المزارع وشريكه وأصدقائهما) الذين يستعيرونه منهما ليقضوا حوائجهم من عمل إلي نزهة ، أى أنه يعانى من الكبت الاجتماعى بسبب تقسيم العمل وما فيه من استغلال واقع عليه ، ومن الكبت الذاتى بسبب نسبه ، وهذه عناصر صراع لا شك . وعلى ذلك يكون (البغل) بطلا للمسرحية في هذا المشهد وهذه إحدى خواص الطبيعة الدرامية .

عناصر ثانوية في احتدام الصراع النفسى عند البغل

وتتمثل العناصر الدرامية الثانوية أو الأحداث الثانوية في مثل هذا التفريع الذى يحدثه الحدث رد (الفرس) على (البغل) في موجة كوميدية ساخرة " ومن اين علمت بالكرم " وهو يتهكم عليه بقوله إن " الحجاب الذى يغطى عينك لو كان على نبع الماء لما خرج منها ماء ولو (كان على الشمس لما اضاءت لنا) فهو في الحقيقة يقع في نفس البغل موقعا مؤلما أشد الألم ، فهو بدلا من أن يعزّيه فهو يؤسيه ويكثف من وقع المصيبة عليه .

في حين أنه أراد بمجاملة رقيقة أن يمّد حبل الثرثرة يخرج به من بئر وحدته التى يعيش فيها طوال نهاره مع مستغلين لظهره وقوة عمله حتى الغروب .

و تستكمل حالته أبعادها حيث تشتد عزلته ليلا، فلا يرى طريقا ولا يأنس برفيق .

ومن هنا يتفادى هذا البغل الإجتماعى (العشرى) هذا التهكم وهذه الإهانة ويعتبرها مجرد تفريع عن طريقه الرئيسى ومن هنا يتجنبه حتى يصل إلي هدفه الرئيسى الذى لم يتضح بعد ، ذلك بقوله " عرفت كرمك في وطنك وصوتك " ويبرر قوله مستعرضا بالشعر وقوة حافظته .

وهذا المسلك البغلى الذكى مسلك تلطيفى ، وسطى ، وربما كان ذلك توفيقا من المعرى إذ أن البغل بحالته الوسطية تلك ، فلا هو قد وصل إلي مرتبة الفرس ولا هو تدنّى إلي مرتبة (الحمار) .

فلذلك ربما كان من الأوفق أن يمسك بالعصا من منتصفها كما تقول العامة .

وهذا البغل يذكرنى بما هو معروف عن رجال السياسة ، فهو بحكم طبيعة المد والجزر الاجتماعيين يأخذون مواقف وسطية ، ربما تطبيقا لمبدأ يقول " السياسة هي فن التعامل مع الواقع " فهذا البغل إذن بغل سياسى .

والبغل هنا مثل السياسيين تماما يحدد هدفا رئيسيا – استراتجيا – وأهدافا فرعية – تكتيك – وفيه من سياسى المجتمعات المتخلفة – العالم الثالث – الكثير ، فيه ملامح بارزة : فهو انتهازى ، متخلف ، متملق ، متشدق ، وذلك واضح من رده على الفرس ، حينما أبدى ذلك إعجابه بعلمه في لغة تقريظ وإهانة وتبكيت (من أين لأمثالك هذا العلم والتنور وأيامك السوداء حالكة ؟ ومصيبتك كبيرة بحجم زمانك) فيرد البغل الانتهازى " فرض على المنتسب عرفان الخال " فهو يحاول الالتحاق بالطبقة الدوابية العليا – عبثا – من طبقة متوسطة في البهائم والدواب .

وهو يذكرنا بموقف الطبقة الاجتماعية الوسطى ، إذ تحاول بكل وسيلة فيها إراقة ماء الوجه للإلتحاق بأذيال الطبقة العليا دون فائدة .

والدراما هنا تكمن في حركة الصراع الداخلية التى تفجرها ردود أفعال الصاهل بداخل (الشاحج) ما تتضح معه طبيعة (الفرس) المحركة للصراع وهذا طبيعة درامية ثانية في المشهد وحركة الصراع الظاهرية تتمثل في سؤال (البغل) بعد تفاديــة لتهكم هــذا المتغطرس من الطبقــة الدوابيــة العليا (الفرس) وتجريحه زو كشفه له فهو يريد الانتساب ولكن الفرس يقضى أولا بأول على وسائله

وصوره التعبيرية التي يقيمها وصولا إلى تحقيق ما يريد . وهنا مكمن الصراع ؛ إذ تتصادم الارادتان . ولكن البغل يناور في حين أن الفرس يغلق منافذ الحوار .

وهذه طبيعة في الصراع الدرامى : فأخبرنى من أين مبدأ سفرك " ويجىء الرد المتعالى مستشهدا بأى القرآن ﴿ **من مصر التي قال فيها فرعون أليس لى ملك مصر وهذه الأنهار تجرى من تحتى أفلا تبصرون ؟** ﴾ لا شك أن هذا الرد المتهكم المتغطرس هذا الرد الفرعونى ؛ يلائم تماما طبيعة الحصان – كمحرك للصراع في هذا المشهد الدرامى . فهو مع أنه يغلق أبواب الحوار إلا أن هذا تحريك للصراع . وفي مثل رد الحصان ما يدعونا للشفقة على البغل والعطف عليه وهذه طبيعة ثالثة . وإن كانت الأولى والأساسية في الطبيعة الدرامية .

ولا أدرى لماذا جعل المعرى الاستشهاد بالقرآن وأخذه تكئة في الرد على لسان الحصان المصرى هل لهذا علاقـــة بالفاطميين وتشـدقهم بالدين أكثر من التطبيق الفعلى لما فيه ؟

وبعد فإذا كنا قد فهمنا من هذه التقديمة الدرامية ، والبعد الإجتماعى للبغل والحصان وكذلك البعد النفسى للبغل من زاوية معاناته من الوحدة والملل على المستوى الداخلى والنسبة والبعد الاجتماعى من زاوية الاستغلال البشرى له دون الرحمة واستيلائهم على قوة عملهم دونما عائد .

واذا كنا قد فهمنا طبيعة المكان الذى يجرى فيـــه الحدث وشيئا عن طبيعة الزمان ، وعن البعد الاجتماعى للفــرس والبعــد النفسى المؤسس على غروره الطبقى (كونه من الرتبة الدوابية الأعلى) وشعوره بتفرده وبقيمته بالقياس بهذا البغل الدعى المتملق المتزلف خطبا لوده والالتحاق بأذياله ، ومن هنا زادت غطرسته وتكبره وأمعن في ازدرائه ، إلا أننا مع قرب نهاية التقديمة الدرامية نرى اتفاقا بينه وبين البغل إلي جانب ما في ذلك من قرب إلي الطبيعة البشرية إذ نرى البغل يتملق الفرس في حضوره والفرس يتملق الأمير (والى حلب) في غيابه ، والبغل يتبعه في ذلك أيضا .

وتوحى المسألة بهذا الشكل – شكل تدرج النفاق – بين البغل والفرس ، للأمير في غيبته مع فهمنا لكون البغل أقل مرتبــة منطبقـــة الفرس ، ومع ربط البغل بالفرس

بالأمير يبدو الايحاء ظاهرا بأن الأمير من الرتبة الأعلى بعد الفرس – ولقد دعانى إلي هذا الفهم تعاملى مع اللغة المعرية الملغزة .

على أن من شأن هذا الاتفاق الظاهرى في الهدف ، الذى يشير في الحقيقة إلي سوء هذا الحاكم ورداءته لا إلى عظمته . فهو لا شك بهيمى إلى الحد الذى تمنحه البهائم والدواب تملقها وكأن المعرى يلغز إلى أن الشعب (دواب التسلط الحاكم وفرديته المستبدة الغشوم) .

الشاحج : إلي أين المحرد ؟ .

الصاهل : إلي حضرة مواس آس ، قد ربط آمال الناس " كاد يكون عدله في الافاق مطرا " .

هذا في الحقيقة شتم للأمير لا مدح بأية نسبة ، دليل على (الديموجوجية) أو (الاهواء الفردية) والكلام المتشدق دون فعل من أي نوع كتطبيق لهذا الكلام .

تحقيق مطالب الناس كلاما وخطبا لا عملا – فالأمطار موسمية ، فكأن عدله قد كان موسميا – يأتي في عيد ميلاده مثلا أو جلوسه أو ... أو – إلي جانب أن الأمطار لا تشمل جميع البلاد بحال ولكنها إن سقطت فهى تسقط في مكان أو مكانين . وهذا قصر للعدل ، وليس اطلاقا له . إلى جانب أن الأمطار تسقط بفعل الرياح أو الزوابع ، فكأن عدله لا يسقط إلا بانتفاضات شعبية أو جماهيرية – أى بسقوطه كحاكم – على الأقل فهذه حدودى لفهم الأمر – ولا أعرف لماذا كان هكذا ؟ إلا أنه فهم على كل حال .

والجملة تحمل بعد كل هذا العناء فهما آخر لقوله " كاد يكون عدله في الآفاق مطرا " يدل على الأخذ لا العطاء . إذ تدل لفظة الآفاق على أن العدل مطر فكأن العدل مقصور على (الطبقة الأفق – العليا) والمطر على كل حال مردود الماء المتبخر إلا أنه مأخوذ بفعل الحرارة الشديدة من منابع الماء من أسفل إلي أعلى ، وفي هذا إلغاز ورموز إلي ما يجبى من الناس كضرائب ومكوس تتبخر من أرزاقهم لتتشكل في الطبقات العليا مطرا يسقط على ما يريد الحاكم وفي أي مكان وزمان وأحيانا بفعل الرياح وهذا فهم آخر " أقام السوق للفصاحة " .

فيتفق معه الشاحج : " صدق زاعم فيما زعم ، إنه لكما يصف وأنعم " وهذا الاتفاق على النفاق يكشف عن الطبيعة الاجتماعية للعصر الذى عاشه المعرى من ناحية وللشخصيتين البهيمتين من ناحية أخرى أهم - هنا - وهو أيضا من ناحية المعرى تيار نقــدى اجتماعى عارم على لسان حيوانــين مستغلين من قبل الملاك الكبار والصغار .

فكأن هناك صراعا رئيسا بين الحيوانين وبين مستغليهما إلي جانب الصراع الثانوى بينهما في أن واحد .

التيار الاخبارى فى الحوار

وإلى جانب أن الحوار يثير تيارا (كوميديا) لا يقاوم ، ربما كان شبيها به على غير اطلاع ما استنه كتاب المسرح في عصر النهضة الذين مزجوا الكوميديا بالتراجيديا ، فإن فيه من التيار الاخبارى الكثير - وحيث استبدل الكورس الجماعى عند الكتاب في عصر النهضة بإثنين من الخدم أو الحرس .

كذلك نجدهما عند البغل والفرس في مرتبة الخدم للملاك وهما يقومان بدورى الكورس والثنائيات التى كان يصنعها شكسبير من الخدم أو الحرس أو أفراد الحاشية من الفئات الرثة ، لكشف أبعاد الحدث أو الصراع أو التمهيد للحدث .

كما نرى في (ماكبث العجائز الثــلاث أو البــواب) أو في (عطيل) موقف " ردريجو ، وياجو من كشف حدث مضى - زواج ديدمونة من عطيل - لبرابنتيو والد ديدمونة ".[1]

التيار الوعظى الاخلاقى حوار البغل

وحين يخلص البغل من نفاقه الرخيص أو المتقصد للأمير في غيابه " وهذا الأمير كما نطق به " الكتاب الكريم " من قوله ﴿ **ولما بلغ أشده واستوى آتيناه حكما وعلما وكذلك نجزى المحسنين** ﴾ ﴿ **وكذلك مكّنا ليوسف في الأرض** ﴾ .

---

(١) راجع شكسبير في مأساة عطيل - ترجمة جبرا إبراهيم جبرا - من المسرح العالمى الكويتية ص ٦٤ - ٦٦ .

فهذا التوشيح بالآى الكريم ، يظهر النفاق وهو يبطن تجريحا وتهكما على الحاكم المطلق (أمير حلب الرومى من قبل الفاطميين الذى يملأ البلاد بالنفوذ الرومى الأجنبى) يتحول الحوار إلى تيار وعظى أخلاقى موحى بالتحريض ، وهذه طبيعته الداخلية في حين أنه ظاهريا لا يزيد عن كونه رجاء . وهو شبيه بالتيار الوعظى الاخلاقى الذى عرفته المسرحية الاخلاقية التى انتشرت في القرون الوسطى الأوربية – القرن الحادى عشر الميلادى – الخامس الهجرى على أيام المعرى وهو إن دل على شيء فإنما يدل على ضرورة تكثيف البحث العلمى حول منابع الثقافة المعرية وهل حقا كانت لبعض الأديرة بما تحوي من ثقافات أخلاقيـــة قد يكون منها المسرح (الدراما) دورا في تشكيل ثقافته .

وإنه لجدير بالقول هنا إن اللافتات الصوتية الصارخة التى صدرت تكذب وقوفه بدير (الفاروس) أو غيره تكذيبا لرواية القفطى[1] في "إنباه الرواه" . لا تمنع القول إن ثقافة اليونان قد عرفت طريقها إلى عقله ووجدانه فكتاباته الرسائلية في غالبها كتابات يشكل الحوار فيها – الحوار المشتمل على إظهار الفعل ورد الفعل في حيز زمانى ومكانى متناميا أحيانا وراكدا أحيانا (رسائل : الغفران – الملائكة – الشياطين – الهناء – الصاهل والشاحج) والمعرى نفسه يؤكد ذلك حين يقول في "رسالة الصاهل والشاحج "على لسان "الصاهل" ما يدل على فقه في الشعر اليونانى: " واليونانية تجمع في أشعارها بين الساكنين في غير آخر بيت وكذلك غيرها من الأمم على أن شيئا من ذلك قد جاء عنهم . فأما آخر الأبيات فالعرب وغيرهم لا ينفرون من جمع بين ساكنين " [2] .

ومن المعروف أن الشعر اليونانى – كما أوضح أرسطو – قد كان منقسما إلى أنواع أربع : (الشعر الدرامي – الشعر الملحمي – الشعر الغنائي – الشعر التعليمي) والدارس لهذا يطّلع على هذا ويظهر تأثره بلون منها حين نجده ظاهرا في إنتاجه . وهذا ما توضحه أساليبه التي تميل غالبا إلى الحوار الدرامى ذى الصبغة الملحمية ، كما أوضحنا في النماذج السابقة .

---

(١) انظر محمود محمد شاكر– أبا طيل وأسمار – و نقد الدكتور طه حسين للخبر في تجديد ذكرى أبي العلاء.

(٢) رسالة الصاهل والشاحج – تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمن المعارف – ردا على ما اثاره الشاحج حول طبيعة الشعر – ص ٢٠٠

غير أن طبيعة الجدل الفلسفى قد تتغلب على الطبيعة الدرامية في حواره . وربما كان مرجعه إلى إحلاله للسانه أحيانا محل لسان الشخصية حين لا يكتفى بدوره كراو للحدث و معلوم أن "چورج برنارد شو" يفعل ذلك في مسرحياته .

وربما كان مثل هذا الحوار على لسان الشاحج مثالا على ذلك " عرف خدع الأمان فأصبح من النوب في أمان . يعتقد أن الانفاق أفضل من الاشفاق ، الدرهم إذا جعل في كيس فما يزال في تنكيس وإذا هو إلى القبر دفع نمى إلى الجو فرفع . كذلك ينبغى أن تكون شيم الأولياء .. زيادتك في دار الايتام ، أبقى ذخيرة من الدار المعتام ودعاء الفقراء انهض بك من رغاء العقير" .

وهكذا نرى تأثير الاخلاقية واضح في هذا المشهد كما نرى كيف تدخل المؤلف قد أبعد الحوار عن الطبيعة الدرامية وألقاه في حضن الطبيعة الجدلية التى هى أقرب إلى الروح الخطابية والفلسفية .

وهذا التيار الوعظى كما قلت قد عرفته المسرحيات الأخلاقية في أوربا في عصور الإزدهار المسيحى – في بداياته –حين استخدمت الكنيسة المسرح لتجسيد آلام المسيح والإشادة بالأخلاق ، وإلى جانب ذلك فإن مثل هذا الحوار الخطابى يكشف عن طبيعة التركيبة الإجتماعية ، كما يكشف عن تركيبة الجهد الاصلاحى الترقيعى لرجال الفكر والمصلحين على أيامه ويكشف أيضا عن الطبيعة الذاتية العربية ، وهى طبيعة التعبير الفردى عن مصالح الجماعة والذى أحال الطبيعـة الدرامية للحوار إلى (مونولوج) وربما كان له دور في عدم ازدهار المسرح وقت كان المسرح تعبيرا عن جماعة تجسد آمال المجتمع وآلامه لا عن فرد ينوب عنها في تجسيد ذلك .

بداية الحدث في رسالة الصاهل والشاحج

وعندما يطلب (البغل) من (الفرس) أن يحمل شكواه إلى أمير البلاد نكون في الحقيقة قد وقفنا على اعتاب الحدث الرئيسى في هذا العمل الدرامى ، النقدى ، الذى تتضارب فيه الأفكار الرئيسية لتعددها – يقول الشاحج للصاهل " وقد عزمت ياخالى ، أن استودعـــك رسالـة إلى حضرة هـذا الأمير لتذكر بى ولاة العدل " فإن

الذكرى قد تنفع المؤمنين [١] .

وهكذا تتضح الفكرة الأساسية الأولى في النص وهى (افتقاد العدل والأمن والأمان ، وافتقاد حق حرية الكلام) في ظل ذلك الحاكم الفرد المستبد ، الرومى الأصل ، الذى استعان بالأجنبى الرومى على العرب والمسلمين ، الذين يحكمهم ويرتع في خيراتهم . ومن العجيب أن يأتى الدكتور لويس عوض [٢] ويزعم أن المعرى قد كان مع محور آل حمدان الروم ، في حين أن المعرى قد انشأ هذا النص الدرامى كوثيقة تسجيلية تدمغ الحاكم الفرد الطاغية وتسجل عليه خيانته للأمانة والحكم بظلمه للناس وجهله وادعائه وكذبه وسماجته ، إلي جانب مصيبة المصائب التى جلبها ، وهى استعانته بالأجانب الروم لغزو (حلب والشام) . وهكذا وصمه المعرى بالخيانة العظمى . والفرس لشدة غطرسته لا يواسيه ولكن يقرظه ويكشف بلواه :

" ومن إدّعى فبئس ما سعى " " زعمت أنى خالك وأين الأفق ؛ (عالى الكرم والعلم) من اللئيم ولدته غافق (قبيلة عربية مشهورة بالخمول والكسل) أغرك جاهل من القوم كان يدعو أمك فرسا ، ليت لسانه من قبل ذلك أشعر خرسا [٣] .

المونولوج بقصد التنفيس عند البغل

الشاحج : ولو تحمل ما أقول متحمل " لجزاه الله على ذلك بأجر وجزيته بالثناء والشكر . ولست ممن يطلب جائـزة على قـول الحق ، إنما الغرض أن نخفف الأوق (المشقة) والمكروه وثقل الحمولة ويزول بعض الاثقال (وأما قولك لو انشدتنى لفعلت ووضعت صنيعك – فلسـت بأهـل الانشاد . لأنك مثل ما جـاء في الكتاب الأعز **﴿ قد بدت البغضاء من أفواههم وما تخفى صدورهم أكبر ﴾** [٤][٥] .

---

(١) رسالة الصاهل والشاحج – تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمن – المعارف – ردا على ما اثاره الشاحج حول طبيعة الشعر – ص ٩٦ –٩٧ .

(٢) راجع : على هامش الغفران – الهلال ١٩٦٦ م – اشرنا في الفصل السابق لهذا .

(٣) المصدر نفسه ص ١٠٨ .

(٤) سورة ال عمران الآية ١٨.

(٥) الصاهل والشاحج ص ١٦٦ .

التيار الكوميدي والنقدي والعبثي

" الشاحج : وقد بلغني أن للسيد عزيز الدولة وتاج الملة وأمير الامراء مجلسا يجمع الفقهاء وأهل الكلام والأدب والشعراء . ولو تحرّى في التطوع متحوّب دنى برسني حتى تقف من ذلك المجلس بمرأى ومسمع لألقيت (مسئلة) فرعتها فخاض فيها الفقهاء والمتكلمون والشعراء سحابة ليلتهم تلك . كأنى بك قد قلت في نفسك : ليت شعرى ما تلك المسألة (يوجـــه حديثه للصاهل) أم ادركتك الأنفة أن تسألني عنها . وأنا أبتدى لك بذكرها غير باخل عليك ولا على غيرك بشيء مما أحسنه كنت أقول للفقهاء : ماذا تقولون في رجل طاف بالكعبة سبعا وهو ينشد : " قفا نبك " ماذا توجبون عليه ؟ وكنت أقول للمتكلمين : اخبرونى عمن يقول بقدم العالم" أقفا نبك" كانت أقدم أم " أمرى القيس " أم بعده اخبرونى أجوهر هى أم عرض [(١)] .

نهاية الفصل الاول من الصاهل والشاحج

الشاحج : " ينسحب " وقد حان منصرفى الليه ولولا ذلك لكان جوابك أقرب من البرة إلي الناقة ومن المرضع إلى الإفاقة وإن كانت اقامه إلى الغد . أجبتك جوابا مرضيا إن شاء الله على أن المثل السائر ربما كان السكوت وجوبا ، لا سيما إذا كان القول ازدراء بالمستمع وطعنا من القائل الراوى : فيمضى الشاحج إلى مربطه وبيت الصاهل بمكانه [(٢)] .

بداية الفصل الثاني وخلاصة هذا الفصل

الراوى (مكملا) وحتى إذا صبح وضح عاد الشاحج على الادراج .

الشاحج : أى التحيتين أحب إليك . أتحية الجاهلية ؟ فنعم صباحك ، أم تحية الإسلام فسلام عليك .

الراوى : فيرد الصاهل بتكّره .

الشاحج : أما انفقتك من حولتي ، فإن الأنف أخو الشنف وكل متكبر مقيت ورب عبد هو أزكى من سيده وأمة برئت من الأمة .

---

(١) الصاهل والشاحج ص ١٨٩ .

(٢) المصدر السابق ص ١٦٦ .

الفكرة الأساسية في النص (حول افتقاد العدل والامن والامان)

و لا تنفك فكرة العدل تلح على النص من مشهد إلى آخر" تيمة " رئيسية تقطعه طولا.

يقول الشاحج : ورجوت أنى لاشتغال الزراع بصلاتهم في العيد ، واصابتهم في العيد شيئا مما صنعه الأدميون لظفر بقسم من الراحة وسهم انتفع به من الدعة وإن كان ذلك المرجو أقصر من ظمء الحمار (قدر يسير) فإن الظمآن يعتصر بنسيم الريح والجائع يلوس النواة (ادارتها في فمه) ولا أشعر بما في العيوب ، ولقد لقى أحد الشركاء في رجل من جيرانه يكرم عليه ، فسأله أن يعيرنى ولده كى يركب مع الولدان فـأجابه إلى ذلك ... فـانصرف الرجل إلى إبنه بالحديث ، وهو من عرقة الصبيان فأول ماصنع أن استعار سوطا من بعض الناس فإن عدم ذلك أخذ قصيدة (عصا) قصيرة يأمن كسرها عند الضرب وبت محـــدثا نفسى بالخير حتى إذا كان بين الفجرين قبل أن يتضح منها المستطير أحسست بإبرة الرتاج (حلقة الباب) تقرع على أهل الدار فقالوا : من ؟ قال : فلان ابن فلان أنجز حُرما وعد فقالوا دونك فدخل فحلّنى من المربط وذهب فركبنى بأغباش الليل (بقية الليل) ووضع فيّ مرة سوطا أو صدر وبيل (عصا غليظة) فلما فرق بين الشبحين (الفجر والصبح) وانتشر ضوء الصبحين وخرج الفتيان على دوابهم ، جعـــل يحثنى بالضرب لأحضر كاحضار الخيل الجامـــة والشواحج المودعـــة وهو على ظهـــرى مثوب (صاروخ) ويتك ما تحب ؟ ويتلك أما تقرب ؟ هيهات هيهات ، حتى إذا اليوم متع وجهد أقصى الرمق ، عثرت عثرة فإذا الغلام قد سقط على الأم البرة (الأرض) فلولا أنى خشيت البارى لوطئت رأسه وطأة متثاقل تلحقه بعاد وثمود ، ولكنى رهبت العجل من العقوبـــة وهبت أن تكون له أم صالحـــة فتدعـــو على ملك فقام سليمان (اسم الولد) من صرعته يعتمد كشحى بوبيله (يضربه بعصاه الغليظة على خصره) وانصرف غير شاكر ولا مشكور .

فلما ردّنى إلى المربط ولم يلبث أن جاء الزارع فحلنى للعمل . فياك من يوم ما أطول وبعد فهذه (متاعب بغل) أو مأساته كما صورها أبو العلاء في (رسالة الصاهل والشاحج) وهذا الذى تقتطعه من الحـــوار هو عبارة عن (مونولوج)

داخلى ، له كل مواصفات المونولوج الدرامى وهو يقطر حزنًا ويدفع دفعا إلى الشفقة والرحمة كأى تراچيديا كبيرة .

وهو نوع من المونولوج الذى يشتمل على ما يعرف بالكوميديا السوداء فنحن لا نملك إلا الضحك بإزاء مصيبة (بغل) وصراعه ضد الزارع وشريكه وضد الجيران الذين يستعيرونه للتنزه . ضد استغلالهم جميعا وقسوتهم . وهو يطالب بالأمن لأنه مهدد منهم وهو لا يملك بإزاء هذا سوى الأمانى فهو يتمنى " الراحة إذا الغيث قَلّ البلاد " ففى المطر، ولما لا يتحقق ذلك يتجه بوجهه إلى السماء "دعوت الله أن يريحنى من ذات الفروع (جمع دلو) ورشاء (حبل) أحصد (فتل) فبلـغ القتال" (النفس).

ولما يئس البغل من تحقيق دعوته ألقى تبعة ما هو فيه وعدم الخلاص إلى عدم إيمانـه " ولو كنت من أهل الايمان والتوبة لقد أجيبت الدعوة " ولكنى أحلف فإذا حنثت لم أكفر وأخاف أن يحسب ذلك طرفا من الكفر " وما دعاء الكافرين إلا في ضـلال " [1] وهو يصـارع في نفسه هذه الهواجس " فأما الحمار الدابة فما الذى أوجب له الكفر وما برح مطية الصالحين " .

ولولا ضيق الوقت والمجال خاص برسالة أخرى لتطرقنا إلى شخصية الثعلب ودورها في الصراع وشخصية الحمامة والجمل ودور الحمامة في الوقيعة بين الجمل والبغل ، ودور كل منهما في هذه المسرحية العرائسية الفريدة التى أتمنى أن أجد من الوقت ما يسعفنى في اعدادها لتصلح للعرض المسرحى .

---

(١) يطالبه بالاسراع .

(٢) المصدر السابق ص ١٠٣ .

خلاصة الفصل

وبعد فهذا عرض لما اقتضتنا الضرورة للدلالة على الطبيعة الدرامية لبعض النصوص الأدبية بما يؤكد تأصل الدراما أو الأدب المسرحى عند بعض الكتاب العرب في القدم على عكس مازعم ، فلقد بحث السابقون فيما هو ممثل أو قابل للتمثيل ، مع تفاوت الحكم وتباين مبررات هذه الأحكام من باحث إلى آخر ، في حين أنهم لم يكونوا كـأدباء أو أساتذة أدب ونقد مطالبين سوى ببحث النص الأدبى ، واكتشاف عناصره وأهدافه ودوافع الابداع الذاتية والموضوعية الاجتماعية والانسانية والجمالية والتاريخية والتأريخية .

ولقد كانت للمعرى القدرة على التحليل والإرتقاء بقضايا الانسان كذات إلي حدود البشرية العامة ، بل إنه تفقه في القضايا الكونية ، الأمر الذى جعل له عقلية درامية تنتج تفكيرا دراميا يجب على الباحثين الالتفات إليه .

ولقد ساعدت طبيعة الصراع المحتدم بين الذاتية (عنده) والموضوعية في مجتمعه على خلق العقلية الدارمية ، كما ساعدت طبيعته الذاتية المتناقضة وجدانيا مع وجدان أمته الجمعى (طبيعة الموروث وطبيعة المكتسب وطبيعة التناقض بينهما) ساعد كل ذلك - بالاضافة إلى أن الشعر الجاهلى لم يكن مثله الأعلى ، ربما لتفاعل الثقافات عنده (الثقافات الإسلامية والجاهلية واليونانية والهندية والفارسية) - في تشكيل استعدداته الأسلوبية وارتقى بها لتصبح الصورة الأدبية عنده صورة درامية . وهذا ما ستثبته الفصول التالية .



الباب الثانى

العناصر الدرامية الأساسية

فى رسالة الغفران

الفصل الأول

الأحداث والرواية



الان نستطيع أن نطمئن الي سلامة طريقنا وصحته نحو كشف الظاهرة الدرامية في رسالة الغفران بعد تعرفنا على طبيعة كل من الدراما المسرحية والدراما الملحمية ، وأصبح لدينا مقياس علمى صحيح نقيس به العناصر الأدبية في نص الغفران ، ونري ما إذا كانت عناصر درامية أو لا .

ثم نحدد طبيعتها ، هل هي درامية أم لا ، أم أنها ملحمية ، أم أنها عناصر مختلطة من الدرامية والملحمية . ولما كان الحدث هو العنصر الأساسي الأول فى الدراما والملحمة ، إلا أنه في الملحمة غير مباشر ، بل مستدعي من الماضي البعيد أو من اللا مكان واللازمان عن طريق التشخيص – تشخيص الماضي في الحاضر – حينا أو عن طريق الرواية السردية حينا آخر .

لذلك كان من المهم أن نبدأ بالحدث ، بأن نكتشفه ، ونرصده ونحلله سواء أكان مستحضرا من الماضي أو من اللامكان واللازمان الي الحاضر أو كان مسرودا – في شكل رواية .

والحدث في رسالة الغفران – كما سنعرف – يدور حول زيارة ابن القارح (للعالم الآخر) وما لابس تلك الزيارة من أحداث سعيدة ، وقاتمة ، ودور ابن القارح فيها .

واذا نحينا (التقديمة الدرامية) قليلا وعمدنا مباشرة إلي المشهد الأول في نص الغفران نجد (أبا العلاء) يحل محل الراوي يظل أبو العلاء معنا طوال عرض المسرحية لا يظهر علي المسرح ، وإن سمع صوته بين مشهد وأخر ، يرسم لنا المناظر ويوجه إلي الإعداد ، ويقدم الشخصيات . كما يسمع صوته حين تدعو الضرورة إلي إيضاح شئ أو التعريف بشخص [1]

(١) دكتورة . عائشة عبد الرحمن – قراءة جديدة في رسالة الغفران ص ٦٧ و ما بعدها .

يقول أبو العـلاء المعرى مقدما ابن القارح بين أصدقاء له في الجنة (١)

الراوي (ابو العلاء) : وكأني به أدام الله الجمال ببقـائه ، إذ استحق تلك الرتبه بيـقين التـوبة وقد اصطفي له ندامى من الفردوس : كـأخي ثمـالة ، وأخي دوس ، ويونس بن حبيب الضبى وابن مسعدة المجاشعى . فهم كما جاء في الكـتاب العزيز : **﴿ ونزعنا مـا في صـدورهم من غل إخوانا علي سرر مـتقـابلين ﴾﴿ لا يمسهم فيها نصب وما هم منها بمخرجين ﴾** (٢) .

وأبو عبيدة يذاكرهم بواقع العرب ومقاتل الفرسان ، والأصمعي ينشدهم ما أحسن قائـله كل الإحسان . وتهش نفوسهم للعب فـيقذفون بتلك الآنيـة في أنهار الرحـيق .

ابن القارح : آه لمصـرع الاعشي مـيمـون ، ولقد وددت أنه مـا صدته قـريش لما توجه إلي النبي ﷺ . وانما ذكرته الساعة لما تقرعت هذه الآنية بقوله :

وشمول تحسب العين إذا ... صفقت جدعنها نور الذبح

"الخمر الباردة " " الفقاعة الهوائية فوق الماء" "زهـــر الجزر"

مثل ريح الملك ذاك ريحها ... صبها الساقي اذا قيل توح

" اسرع "

ولو أنه أسلم ، لجاز أن يكون بيننا فى هذا المجلس ، فينشدننا غريب الأوزان ، مما نظم فى دار الأحزان .

والمشهد كما نري مستحضر من الماضي بسرد الراوي (أبى العلاء) ويجمع فى اللامكان واللازمان (فيما وراء الموت) بين أشخاص تباعدت أزمانهم وأماكن تواجدهم في الواقع والحقيقة ، بالمشيئة .

ومبرر جمعهم محتمل بالمشيئة . وهذا لا يضر بالبناء في الحدث على الاطلاق لان الفعل الدرامى يقوم علي الضرورة والاحتمال .

---

(١) المصدر السابق ص٨٠ و ما بعدها .

(٢) سورة الحجر : الأيتان : ٤٧ – ٤٨ .

علي ان الحدث هنا قائم علي اللهو والمتعة ، وهما نتيجة . فهو لا يجسد صراعا ظاهريا ولكنه يصور نتيجة لصراع غير متجسدة ولكنه مخبر عنها بالراواية السـردية المستشهدة بنص قرآنى **﴿ونزعنا ما في صدورهم من غل﴾** فالصراع قد كان في الحياة الدنيا وكان دافعه (الغل) ولقد انتهي الصراع بانتهاء الحياة – بموت هؤلاء الذين جمعهم المشهد – فهو صراع سابق يعاد تجسيده – أي حدث يتكرر بالمشيئة بعـد أن جسده خيال المؤلف أى أنه مقترح (محتمل) ولكنه مقرر (حتمى) حين تريد المشيئة .

كما أن النتيجة مخبر عنها أيضا بالسرد **﴿ اخوانا على سرر متقابلين لا يمسهم فيها نصب وما هم عنها بمخرجين ﴾** ولكن النص الغفرانى لا يكتفي بالسرد ، وإنما يجسد المشهد فيصورهم يسردون أيضا (بالبانتوميم) وقائع العرب ومقاتل الفرسان " وأبو عبيدة يذاكرهم " بها ونحن لا نسمع أبا عبيدة متكلما . ولكننا نراه مجسدا مخبرا عن فعله (يذاكرهم) وكذلك عن فعلهم (الإستماع والمراجعة) ف (يذاكرهم) تعني الأخذ والعطاء وفي ذلك نوع من الصراع الصامت (الحركى) فعل ورد فعل يعاد تصويره في الذهن ، في حين ان الاصمعى ينشدهم ما احسن قائله (أي أحسن ما حفظ مما سمعه من شعر ليس له) على أن " الاحسان " مقصور هنا علي الأصمعى ، فالشعر (الحسن) من وجهة نظره ، لذلك اختاره . ولما كان هذا فعل الأصمعى دون صحبه ، كان رد فعلهم مخالفا لفعله المراد لهذا ، فهـم (يملون) السماع والتذاكر فيقومون إلى اللعب " فيقذفون تلك الآنية في أنهار الرحيق " وفي هذا صراع للملل .

وهذا تصرف صبيانى ، أو فيه من الطفولة أو البراءة أكثر مما فيه من تقدير للمسئوليه .

وهو تعبير عن تخلص من شئ أو تعبير عن رأيهم فيما طرح عليهم وأشبه به ما نراه أو نسمع به عن أساليب احتجاج المشاهدين المصريين لمسرحية فاشلة من قذف الممثلين (بالبيض الفاسد) وهو نوع من التمرد على سـير الأقدمين وأيامهم وشعر (التراث) فكأنهم بالتخلص من كئوسهم يريدون أن يقولوا لقد تجرعنا من كأس أيام العرب القتالية ، ومعاركهم بالسيف وباللسان الفصيح ، الكثير ، ولا حاجة الي مزيد

من هذا الشراب الردئ وحتى نشفى من هذا الإدمان التراثى سيرة ونتاجا ، ونتخلص من وسيلة التعاطي - نغرقها ،،

طبيعة الصراع فى احداث رسالة الغفران:

والحدث فى رسالة الغفران (حدث واثب) يعتمد علي طرح رئيسى مجسد للفعل ورده سرعان ما يتفرع إلى أطروحات أخري لها علاقة بالحدث المروى فى المشهد - استطراد أحداث مرتبطة بالحدث الرئيسى فى المشهد بالقفز - وهو شبيه بشخصين يسيران في طريق ما و ينشغلان بقضية أو موضوع خاص ، فإذا بسيارة تعبر مسرعة فيصابا فى ملابسهما بقاذورات ورذاذ ماء ملوث وأوحال ، فسرعان ما يطرحان موضوعهما الذى اندمجا فيه جانبا ، ويشتبكان مع سائق السيارة الذى اوقفها ، ونزل منها - وقحا - متبجحا ، ودار بينهم حديث صارخ انتهى الى مخفر الشرطة أو تدخل شرطى ردىء كسول .

ولكنهما بعد انتهاء الحدث الطارئ الذي تفرع عن الحدث الرئيسي عطل أو هو أثرى بحدث فرعى ، عمقه .

وهو شبيه أيضا بصاحب سيارة يسير على طريق البحر مثلا - في فصل الصيف والشارع مكتظا بالسيارات وهو على موعد مع طبيبه المعالج ، هو يريد أن يدرك الموعد والزحام يمنعه من تحقيق ذلك ، وهو يصارع حيل قادة السيارات الأخرين ويبتكر طرقا ومسالك . وفجأة يقفل الطريق أمامه وأمام السيارات جميعها ليحول إلي طريق آخر أكثر ازدحاما بسبب مرور سيارات (وفد يتفاوض مثلا) فإذا بمعاناته تزداد وإذا بالصراع الذى يخوضه يصبح صراعين .

فهو يصارع السيارات ووضعه على هذا النحو على المستوى المادى - الحركة المتبادلة المتناقضة - وهو يصارع ذهنيا - ما جرّتهُ عليه مثل هذه الزياره الرسمية أو هذا الموقف السياسى ، وآثاره المادية على جزء من حياته اليومية اعتراض سيره وغرضه .

ومثل هـذا يسمى تفريعا على الحدث الرئيسى . وهو ما نجده فى رسالة الغفران .

فحين يشترك ابن القارح على الرغم عنه فى مشادة كلامية مع اللغويين

والشعراء والأدباء فى أثناء سيره فى " الموقف " ، ومعه (كتاب الغفران) مما أدى إلى ضياعه منه وتفرع الحدث إلى أحداث أخرى نتيجة لضياع (صك الغفران) فى الحدث الفرعى .

وهو ما نجده فى نص رسالة الغفران فى مشهده (مع عوران قيس وقصة المحشر) إذ يتفرع عن حدث ابن القارح مع عوران قيس حدث قصته مع رضوان ، وضياع صك التوبة منه فى أثناء اشتباكة مع شعراء أمسكوا بتلابيب أستاذه أبى على الفارسى في المحشر[1] .

فالأحداث تسترجع عن طريق محرك الصراع : ابن القارح . وهو وصولا إلى كشف موقفه فى المحشر أو الجنة أو النار يلجأ إلى الرواية إذ يسرد لمن اصطفاهم رواية حدثت معه فى المحشر أو أخرى حدثت له فى الجنة أو ثالثة اشترك مع إبليس فى النار فى نسج صورتها ، وهذه الأحداث المروية حينا والمجسدة حينا ، أو أحيانا مع تفرعها وتشعبها إلاّ أنها فى النهاية تخدم الرواية الأساسية والحدث الرئيسى وهى طبيعة من خواص الصراع الواثب ، أو هذا ما يعطى للصراع فيها طبيعة الوثب أو الدوران حول الهدف الرئيسى ، بروايات وأحداث فرعية ، هى فروعه ودعائم ثبات روايته وتأكيدها .

الاحداث فى رسالة الغفران وعلاقتها بالرواية :

ترتبط الأحداث فى رسالة الغفران بفكرة ميتافيزيقية رئيسية وأفكار فرعية تعكس ثقافات ميثولوجية إلى جانب إضفاء الصورة الطبيعية عليها أو على بعضها وهى مشتمله على تجسيد للفعل بحوار مستحضر من الماضى على لسان الراوى حينا ، والبطل احيانا ، والشخوص غالبا ، بما يشكل ذلك من عنصر تبعيد أو تغريب الأحداث إلى جانب سرد ليست وظيفته مقصورة على مجرد التقديم للمشاهد التى سوف تتجسد تثبيتا لعناصر الفكرة والرواية فيها والتمهيد لمشاهد تجسدت ويراد تثبيت فكرتها ، وأبعاد روايتها بتكرار سردى للفعل ، ولكنها تعمل - أراد المعرى أو لم يرد - على تبعيد الحدث وتسهم فى تغريبه عن واقع المتلقى ووجدانه .

---

(١) راجع المصدر نفسه ص ١٢٦

فإننا وجدانيا نتمنى الجنة تعويضا عن حرمان – بغض النظر عن سعينا بالفعل المشروط للوصول إليها أو عدمه – فإذا بنا ما نجده فى جنة المعرى وقد هدمت فى وجداننا صورة الجنة بالمقاييس الراسخة فى هذا الوجدان الجمعى وأحل محلها صورة تجسيدية لواقعنا الدنيوى في أجمل صورة لها ولكنها صورة مبالغ فيها حجما أو كتلة أو حركة أو فعلا أو شكلا ، إلى جانب أنها مستحيلة الحدوث أو الوجـود أو التبـادر إلى الذهـن .

" كاستحضار صورة مركبة من جسم الانسان ورأس السمكة أو من جسم الإنسان ورأس الأسد ، أو تصور بقرة تتكلم أو قرد يقهقه [1] وأبو العلاء قد فعل ذلك حيث نقل الصورة من عالم اللغة (الكلمات) إلى عالم الفعل . عالم الصور المتـحركة الممتنعة " ما لا يقع فى الوجود وإن كان متصورا فى الذهن ، كتركيب يد أسد على رجل ، بلغة القرطاجنى [2] أو عالم الصور المتحركة المستحيلة " مالا يصح وجوده فى وجود ، ولا تصوره فى ذهن ككون الإنسان قائما قاعدا فى حالة واحدة " [3] .

وفى رسالة الغفران من الصور المتحولة الكثير (تحول الثمار إلى حوريات تتكلم وترقص وتغنى ، وكذلك تتحول الحيات إلى جوارى) وهى صور تعتمد على الشكل أكثر من اعتمادها على المضمون – صورا قابلة للتأمل الشكلى لا المعنوى ومن هنا كان بعدها عن وجداننا ، لبعدها موضوعيا عما فى وجداننا .

بمعنى أن الذي نلقاه عند أبى العلاء من صور للأشياء المكونة للحدث فى جنته أو ناره لا يضيف شيئا لوجداننا بل هو فى نظرى ينزع شيئا عن وجداننا لا إلى العدم ، ولكن إلى حدود الوجدان الجمعى لأن المعرى يقدم المشيئة .

وسنعطى لذلك مثلا : مشهد الحورية التى لها فخذان بحجم تلال مكة : أبو العلاء : " ويخطر له فى نفسه وهو ساجد ، أن تلك الجارية – على حسنها ضاوية فيرفع رأسه من السجود وقد صار من وراءها ردف يضاهى كثبان " عالج وأنقاء

---

(١) حامد عبد القادر – دراسات فى علم النفس الأدبى– لجنة البيان العربى – المطبعة النموذجية ص ٣٣

(٢) حازم القرطاجنى – منهاج البلغاء ص ٧٦ – عن دكتور. عثمان موافى – قضايا الشعر والنثر ص ٤٣

(٣) المصدر نفسه .

الدهناء[١] وهذه الصورة المحالة ، إنما هى : فى نظرى نتاج الحرمان والكبت المكثف الذى عاناه المعرى إلى جانب ما تشى بدين ابن القارح الضعيف ، وأهمية (الجنس) فى حياته – حيا وبعد الموت ومثل تلك الصورة أيضا تلك التى تتجسد كفعل فى مشهد الحوريات التى يخرجن من ثمرات الجوز أو ثمرة من شجر الحور :

أبو العلاء : (الراوى) : ويذكر الشيخ أبياتا تنسب الى الخليل بن احمد وهو معهما بالحضرة وأنها تصلح لأن يرقص عليها . فينشئ الله القادر بلطف حكمته شجرة حور تونع لوقتها ثم تنفض ثمرا ينشق عن أربع جوارٍ يرقصن على (إيقاع) الأبيات المنسوبه إلى الخليل :

إن الخليط تصدّع   فطر بدائك أوقَعْ
لولا جوار حسان   مثل الجآذر أربع
لقلت للطاعن اطعن   اذا بدالك أو دَعْ

فتهتز الأرجاء طربا .

ابن القارح : (للخليل) لمن هذه الأبيات يا أبا عبد الرحمن ؟

الخليل : لا أعلم .

ابن القارح : إنّا كنا فى الدار العاجلة نروى هذه الأبيات لك .

الخليل : لا اذكر شيئا من ذلك . ويجوز أن يكون ما قيل حقا .

ابن القارح : أفنسيت يا أبا عبد الرحمن وأنت أذكر العرب فى عصرك ؟

الخليل : إن عبور السراط ينفض الخلد مما استودع[٢] .

فى هذا المشهد نرى عنصر التبعيد فى الحدث بفعلين :

١–***فعل التجسيد*** ، الذي لا يماثل صورة الجنة التى فى وجداننا ، لا على التجربة الدرامية بل على الرواية الدرامية (التجاور الدرامى المتعرج) نتيجة إعادة التجسيد للحدث ، هذا التجسيد المبالغ فيه الذى لا يقبله وجداننا بحال .

٢– ***فعل السرد*** ، اعتماد الاحداث المعاد تجسيدها على الرواية السرديه لا على التجسيد الحى المباشر .

---

(١) رسالة الغفران تحقيق دكتوره . عائشة عبد الرحمن – المعارف ص ٢٨٩ .

(٢) رسالة الغفران ص ٢٧٩ – ٢٨٠ ، قرأة جديدة فى رسالة الغفران نص مسرحى ص ١٢٧ و ما بعدها .

وفعل التجسيد لا يماثل صورة الجنة الوجدانية عندنا ، ففكرة انشقاق ثمرات الجوز لتخرج من كل واحدة حورية ترقص على لحـــن صنع للأبيات المنســوبة للخليل ، لا تصنع صورة محفورة على لوحة وجداننا بحال ، إنما قصارى ما تفعله هذه الصورة أن ترسم على شفاهنا بسمة دهشة لطرافة الصورة .

مع أن المشيئة مقدرة قبل تكوين هذه الصورة الطريفة . إلا أن مثل هذه الصورة التجسيديه غريبة حقا ، على أقصى ما يمكن أن نتصوره أو يقبله تصورنا .

فقبولنا أو رفضنا لشئ رأيناه أو سمعناه يكون استجابة لما نجده فى شعورنا واحساسنا من صدى استحسان أو استهجان وهذا الإستحسان أو الاستهجان الذى يشكل جاذبا أو نابذا للمنظور أو المسموع ، فيتقرر منه على ضوء ذلك ما يقبل أو ما يرفض .

يقول ياكبسون : الكلام رسالة بين مرسل ومستقبل ، ولا تتم عملية الإتصال الا من خلال ثلاثة عوامل أخرى هى الشفرة والصلة والمجال .

ان المرسل يختص بالوظيفة الإنفعالية ، كما يختص المستقبل بالوظيفة المعرفية ، أما الرسالة فهى تحتوى على الوظيفه الجمالية ومن ناحية أخرى فإن الشفرة التى يتحتم وجودها بين المرسل والمستقبل تحمل وظيفة فوق لغوية [١] على ذلك فـإن ما يعـلق فلا هو مقبول ولا هو مرفوض كما هـو الحـال فى مثل تـلك الصورة التى تمثلناها (المجسـدة) فـهـو أمر أعلى من وجداننا الفردى ، اذ انــه داخــل فى حدود الوجــدان الجمعى .

ذلك لأنه متعلق بما أخبر به الغيب الذى نعتقده ونؤمن به وقبوله من زاوية أن خبرتنا العملية لم يكن فيها مثل هذا .

ومن هنا تعلقت هذه الصورة المحالة منطقيا ، الممكنة تسليما بقدرة الغيب – إن شاء – وهذا ملائم للمسرح من زاوية أن المسرح يعتمد الصورة التى يختلط فيها الخيال أو الايحاء بالتقرير . وهى خاصية الفن والأدب بعامة . والخيال فيها يأتى من كونها لا تماثل واقعا عايشناه ، وخبرناه وهـذا ما يـجـعلها خارج حـدود وجداننا

---

(١) ياكبسون – عن رولف كلويفر – علم الشعر وعلم اللغه – تقديم نبيلة ابراهيم .

والتقرير فيها قائم – بتقديم المشيئة على تشكيل الصورة لا (التجسيد) من هنا اكتفينا بوضعها داخل إطار وجداننا الجمعى ، علقناها على حائط العقيدة المليئ بالمعلقات ، نختلس إليها نظرات الدهشة المشبوبة بالإعجاب و الإستفهام والمتطلعة إلى التحقق . وهذا يعني نزعنا عن الوجدان الفردى صورة الجنة ، لانه لما جسد لها صورة أو صورا ، وجدناها شديدة الجمال والغرابة إعجازا فائقا ، وخيالا محلقا بعيدا ، بعيدا عن حدودنا الواقعية الطبيعية .

ولعل هذا ما وصل إليه معني قولى بالتبعيد ، وتغريب الصورة أو الحادثة . فهذا الذى حدث ليس له بواقعنا المادى علاقة : أن تشطر (الجوزه) وتخرج (حورية) من هنا قلنا : هو خيال فائق وتقرير – فى آن – لوجود المشيئة .

ومثل ذلك المشهد الذى جمع ابن القارح مع إحدى حور الجنة . وهى التى خرجت من ثمرة (جوز) كسرها " فيأخذ ثمرة فيكسرها " لتخرج منها جاريه حوراء عيناء تبرق لحسنها حوريات الجنان .

الحورية : من أنت يا عبد الله ؟

ابن القارح : (أنا على بن منصور) [1] .

الحورية : إنى أمنى نفسى بلقائك قبل أن يخلق الله الدنيا بأربعة الاف سنة

ابن القارح : (وهو يسجد اعظاما لله القدير) : هذا كما جاء فى الحديث " اعددت لعبادى ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ، بله ما اطلعتهم عليه " [2]

التغريب فى الحدث :

وفى المشهد السابق ايضا تغريب وتبعيد مبطل للايهام الذى جسدته الصورة بما لا يتجسد ولا وجود لمثيله فى وجداننا . وحتى لا تنزلق الصورة خارج عالم تصديقنا ، تعلق فى اطار وجداننا بما يقوله ابن القارح فى نهاية المشهد ،

" هذا كما جاء فى الحديث "

---

(١) فى الاصل "فلان بن فلان بن فلان " غيرتها دكتوره . عائشة عبد الرحمن – راجع رسالة الغفران – تحقيقها .

(٢) قراءة جديدة فى رسالةالغفران ، ص ٤ .

ولأننا نصدق الحديث إيمانا ، فلذلك نحيل الصورة التى تجسدت فى الحدث لما قفلت دونها أبواب وجداننا الفردى نحيلها إلى اطارها فى متحف وجداننا الجمعى ، وننظر إليها فى دهشة المرتاع لهذا التفوق والإعجاز خارج حدود العقل .

وهكذا نرى التبعيد أو التغريب قائما على الفعل المجسد بالحوار أو المروى بالسرد ، فالحدث كما نرى مغّرب ومبّعد . ومن هنا نحيله على الدراما الملحمية وذلك للأسباب هى :-

١- وقوع الحدث فى غير عالمنا المعاش - بتصور المعرى - ولكنه لم يقع أصلا ويقول المعرى :

" لو جاء من أهل الغير مخبر — لسألت عن أهل الثرى وارّخت
هل فاز بالجنه عمــــــالها — وهل ثوى في النار (نويخت) "
" فهل قام من جـــــدث ميت — فيخبر عن مسمع أو مــــرى
لو هبَّ صدقه معــــــشرٌ — وقال أناس طغى وأفتــرى " [1]

٢- لتقديم المشيئة دائما قبل الإيهام بحدث أو رواية . وكذلك التنويه بعد سرد الفعل أو تجسيده موهوما ولعلمنا المؤكد أنه لم يقع ، لأن القيامة لم تقم حتى الآن ولم يعقد الميزان

٣- اشتمال الأحداث على أفعال خارجة على حدود المنطق المادى المعاش ، ولكنها محتملة التصديق فى عرف المؤمن بالغيب .

٤- قيام الأحداث على خلط البعد التاريخى بالبعد الميتافيزيقى الدينى فى بنائها والبعد المادى بالبعد الروحى ، بمعنى أن الأحداث تدور عند المؤمن فى مكان مستقبلى . علمه فى الغيب - وزمانها غيبى - (العالم الآخر) وهى عند المادى تدور فى عالم ميتافزيقى ما وراء الطبيعة : وكلاهما يمثل بعدا تاريخيا مستقبليا ، مسلم به من قبل

---

(١) لزوم مالا يلزم (٣٤) والبيتان لا يقبلان فى نظرى شرح دكتور طه حسين المستفيض والبعيد عنهما معنى اقدم لا يهولنك ما تسمع من اخبار الغيب وانباء فأنما هى ظنون مرجعة واحاديث منحولة

أناس ومشكوك فيه من قبل أناس ومرفوض من قبل أناس .

وهو لذلك يكون بعد التاريخ المتخيل – أى أنه بعد تاريخى من كل الوجوه – تاريخ الوجدان البشرى لا التاريخ الواقعى .

إلا أن هذا البعد غير المؤمن قد أضيفت عليه صفة أو مسحة أسطورية أو خيالية وهذه خاصية من خصائص الدراما الملحمية .

تساوى الفعل والسرد فى احداث رسالة الغفران :

بمعنى أن السرد بديل للفعل فى حالة تعذر تجسيده بالحوار أى الصورة فيتم بسرد الحدث أي يحل السمع نفسه محل الوظيفة البصرية إلى جانب وظيفته فى الإستقبال الصوتى .[١]

يقول هننج نيلمز : تسير الحركة والكلمة فى المسرحية جنبا إلى جنب . وقوة التأثير تستدعى توافقها معا فى الزمن[٢] .

إذا فالسرد كلغة صائته منطوقه يعمل جنبا الى جنب مع الحوار فى العمل الدرامى على خلق قوة التأثير فالسرد يترجم فوريا الى منظور فى الذهن ، ويثبت ما تجسد من قبل . يقول دونالد رجريفن : " فالصوت المسوع يحتوى متنوعات اكثر من الضوء المرئى ، وهذا يفسر جزئيا لماذا ان الصوت لا الضوء هو المستخدم فى الحديث .[٣]

إذا فالسرد بما يشتمل عليه من قوة التخيل والرمز يدعو المستمع إلى التصور بالقدر الذى يجسد لنفسه فى خياله : الصورة التى غابت بغياب الفعل المنظور ، ورد الفعل المباشر (بالحوار) إلى جانب أنه لا يفوتنا ما لذلك من قيمة من ناحية دفع المتلقى لكى يتعود على تصور مواقف اخرى مختلفة من واحد إلى آخر ، وما فى ذلك من تأكيد للقيمة التغريبية فى الحدث .

---

(١) وربما كان لعلة أبى العلاء البصرية ، دخلا فى ذلك ، يقول دونالد جريفن " ان فقدان البصد هو مأساة الكائنات الحية لان عقولنا وكل اساليب حياتنا مبنية على استخدام الضوء والرؤية ولكن عينى الانسان ليست القنوات الوحيدة للاتصال بباقى العالم ففائدة الصوت تفوق احيانا فائدة النظر .

(جريفن – صدى الصوت من الخفاش الى الانسان – دار النهضة العربية)

(٢) هننج نيلمر – الاخراج المسرحى – ترجمة أمين سلامة – الانجلو – ص ٢٠٩

(٣) دونالد جريفن صدى الصوت . ترجمة دكتور . محمد الشحات – القاهرة دار النهضه العربيه – ص ١٠٤

فهذا لا يخرج بالحدث عن حدود المسرح بحال ، بل هو فى الحدث المسرحى تماما ، ولكن فيه تبعيد أو تغريب - كما ذكرنا . وهو من طبيعة الحدث الدرامى الملحمى . ولعل ذلك ما يؤدى إلى تفريغ الأحداث عن الحدث الرئيسى .

تفريع الاحداث من حدث رئيسى :

فلننظر كيف تفرّع رواية ابن القارح عن ضياع كتاب توبته ، الحدث وكيف ترتبط به فى الوقت نفسه وتعمقه ولكنها تغربه درجة عن المتلقى أو أكثر :

ابن القارح : أنا أقص عليك قصتى : فلما نهضت من القبر ، وحضرت عرصات القيامه ذكرت الآية :

﴿ تعرج الملائكة والروح إليه فى يوم كان مقداره خمسين ألف سنة ، فاصبر صبرا جميلا ﴾[1] فطال على الأمد [2] ولقينى الملك الحفيظ بما كتبى من فعل الخير ، فوجدت حسناتى قليلة إلا أن التوبة فى آخرها كأنها مصباح أبيل (راهب) رفع لسالك السبيل فلما اقمت فى الموقف زهاء شهر أو شهرين ، وخفت من الغرق فى العرق ، زينب لى نفسى الكاذبة أن أنظم أبياتا فى " رضوان " خازن الجنان ، عملتها على وزن :

" قفا نبك من ذكرى حبيب وعرفان "

ووسمتها برضوان ، ثم ضانكت الناس - أى زاحمتهم فى الضنك - حتى وقفت منه بحيث يسمع ويرى فما حفل بى ولا أظنه أبى لما أقوله .

وهذا مثال للسرد الذى كان بديلا للفعل ، فالفعل قد امضى وانتهى ولكن السرد هنا ما هو إلا استرجاع للفعل الماضى من قائله : " ولا أظنه فهم ما قول . فلما استقمت الغرض فما انجحت دعوت بأعلى صوتى :

يا رضوان يا أمين الجبار الأعظم على الفراديس ، ألم تسمع ندائى بك واستغاثتى إليك وهو استرجاع لقائلة أيضا فقال : لقد سمعتك تذكر رضوان وما علمت مقصدك فما الذى تطلب أيها المسكين ؟

---

(١) صورة المعارج - الآية ٤ .

(٢) رسالة الغفران (قراءة جديدة) - معهد البحوث ، ص ص ١٢٢ - ١٢٤ .

فأقول : أنا رجل لا صبر لى ، وقد استطلت مدة الحساب ومعى صك بالتوبة وهى للذنوب ما حية وقد مدحتك بأشعار كثيرة ووسمتها باسمك .

فقال : وما الأشعار ؟ فإنى لم أسمع بهذه الكلمة إلا الساعة .

فقلت : الأشعار جمع شعر ، والشعر كلام موزون تقبله الغريزة على شرائط ، إن زاد أو نقص ابانه الحمى وكان أهل العاجلة يتقربون به إلى الملوك والسادات .[1]

وهذا الحوار الذى ورد فى الوقت نفسه كسرد – ولكنه يجسد الحدث الفرعى للذى دار بين ابن القارح ورضوان – أى يعيد تجسيد الحدث الماضى و يكرر تجسيده . وهذه خاصية من خواص الدراما الملحمية الحديثة ، وجدناها فى نص رسالة الغفران[2] .

ولقد كان ومازال من الممكن أن يجرى هذا الحدث الفرعى بوضع مسمى (ابن القارح) بدلا من لفظة (فقلت) ومسمى (رضوان) بدلا من لفظة (فقال) بمعنى أن الشخصيتين تتكلمان دون ضرورة " لقلت وقال " ولكن وجودها يضع الحدث فى اطار السرد الدرامى ، وعدمها مع القول المباشر يضع الحدث فى إطار التجسيد [3] ولكنه على كل حال تجسيد معاد لأن الحدث استطرداى . بمعنى أنه وارد فى إطار قصة لراوية المحشر على مسمع جماعة " عوران قيس " ، فابن القارح هنا يعيد أحداثا ماضية وهذا يجعل الحدث مجاورا للحدث ، وليس مترابطا معه ترابطا محكما لا يمكن فصله . وهى خاصية من خواص الدراما الملحمية الحديثة وجدت فى رسالة الغفران .

المنظورات ودورها فى تجسيد الحدث فى رسالة الغفران

بعضها سردى : بمعنى أنه يتعين على المتلقى أن يعمل خياله ليخترق حجب الماضى أو الرؤية المخبر عنها بالسرد فيجسده لنفسه تجسيدا يختلف بالضرورة من

---

(٣) قراءة جديدة فى رسالة الغفران ، رسالة الغفران – تحقيق دكتررة .عائشة عبد الرحمن ص ١٣٢ ، ص ٢٥٠ .

(٢) ولئن كنا قد وجدنا ذلك فإن العقاد قد وجد أن المعرى وشوبنهار متفقان فى مذهب التشاؤم كما وجده عصريا اذ وجد عنده- انظر رجعة أبي العلاء مطبعة حجازى – كل الافكار عصرنا وقد سبق للمعرى اليها – وقد قلنا فى فصل (بين الذاتية والموضوعية) ان ابا العلاء كان سمة من سمات عصره والعصور التالية عليه .

(٣) راجع بريخت : محاكمة لوكوللوس – استخدم فيها " قال – قلنا – يقولون – وتعقبها الشخصيات تظهر وتتكلم بلسانها- وهواسلوب ملحمى تغريبى .

متخيل إلى آخر ومن هنا تكون المشاركة فى تأليف الصورة بما يتطابق مع تصور المعرى ، المؤلف الأصلى للصور أو الحدث ، أو بالمخالفة لتصور المعرى – وهو دفع أو حض على النقد وتأكيد على عنصر الدهشة والوعى بإزاء ما يطرح بديلا للإندماج فيه وقبول عنصر الإيهام متضامنا مع الاندماج . وفيها يظهر دور الراوى أو الجوقة فى رواية الحدث وهذه خاصية درامية ملحمية فلا شك أننا نصاب بالدهشة حين تقول راوية المعرى عن موقف ابن القارح من الجرادتين حين يطلب من فى الجنة من المغنين " على بمن فى الجنة من المغنين والمغنيات[1] وحين يقال له : هما " فى أقاصى الجنة " يقول " لا بد من حضورهما " .

وهذا سرد عادي ولكن الذى يثير الدهشة وينزع عن وجداننا صورة الجنة التى قدمنا بتفاصيلها القرآنية ، تلك المفردات والتفصيلات البيئة العربية على أيام المعرى ومن ذلك ما يروية حول مطلب ابن القارح للجرادتين .

المعرى : فيركب بعض الخدم ناقة من نوق الجنة ، ويذهب إليها على بعد مكانهما فتقبلان على نجيبين أسرع من البرق اللامع[2] وموطن الدهشه قائم فى تحديده لوسيلة الركوب . فهى كما نري وسيلة متخلفة . ولكن هذا هو ما عرف فى بيئته ، فلم تكن هناك وسيلة للمواصلات غير الدواب . وهى جنه من صنع المعرى ، مشتملاتها هى والنار من مشتملات عصره الحياتية : لهذا قلت إن تصويره ينزع عن وجداننا ولا يضيف شيئا إليه ، ذلك لأننا حين نسمعه يقول " فيركب " ناقة " فإننا نستدرك ولا شك أن الجنة قد استوعبت أو سوف تستوعب أناسا آخرين من عصور تالية على عصر الجمل والناقة والفرس والحمار والنجيب والبغل (وقد حدث تطور فكانت السيارة وكانت الطائرة وسفن الفضاء) وفيما يكون السفر والإتصال اللاسلكى الدنيوى وهو ما نظن أنه أكثر تقدما مما هو فى جنة المعرى هذه (والجنة كما وجدنا فيما نعتقد مكشوفة الحجب والأستار منزوعة . على هذا فالدهشه تصيب المتلقى إذ

---

(١) رسالة الغفران – تحقيق دكتورة . عائشة عبد الرحمن – المعارف ص ص ٢٧٢ – ٢٧٤ .

(٢) المصدر نفسه .

يجد واقعه أكثر تقدما عما يراه مصورا بالرواية فى جنة المعرى (من وسائل مروية ومنظورة بالخيال عند السامع و بالتجسيد عند الناظر) فهذه الصورة المروية لا شك تنزع عنا قناعتنا بصورة الجنة كما وجدناها فى معتقدنا الجمعى وربما كان هذا ما لمسه تلميحا الأستاذ أحمد تيمور (١) حين قال إنه فى تصويره الجنة والنار والعالم الآخر يشوقنا اليها وربما كان ماقاله الأستاذ أحمد أمين حين رأى أن المعرى قد صور عالما خيرا لا شر فيه (٢) ربما كان ذلك مفيدا فى هذا الموقف وربما أفاد هنا أيضا ما قاله دكتور يسرى سلامة عن جنة القرآن وجنة المعرى : " فقد تشابهت الصورتان فى تلك الملاذ والنعم التي حشدت لأهل الجنة ، عرضها : القرآن الكريم فى دقة وتفصيل وجاء بها أبو العلاء " بعد أن بالغ فى إبرازها مبالغة تصل إلى الغلو فى أكثر الأحيان ، مضيفا اليها من عنده كل ما مثله خياله أو رنا إليه حرمانه (٣) .

وهذا موقف نقدي وضعنا فيه المعرى - أراد أو لم يرد - ولا أشك أن المتلقى قديما قد ادهشتـــه الصـــورة أيضا ، فوقف منها موقفا نقديا . فحين يقال له إن (النجيب) "أسرع من البرق اللامع" وقد علم بالتجربة سرعة البرق وبطء النجيب ، اوقعته الصورة المحالة موقع الدهشه - خاصة وأن المعرى وهو يروى هذه الرواية لم يقدم المشيئة ، كما لم ينته بإحالة ما طرح على القدرة .

والصور المرئية فى رسالة الغفران كثيرة لا تحصى ، وهى تتفاعل جنبا الى جنب مع الصورة الصوتية في خلق الصورة المسرحية .

بعضها تجسيدي : يختفى كاتبها خلف كل شخصية ناطقة بحوار مشاركة فى فعل أو رد فعل مباشر يتجسد (حدث درامى تام وجدّى) على نحو ما مثلنا .

إنه تجسيد متكرر قد سبق حدوثه أو إنه لم يحدث مطلقا إلا فى خيال المؤلف وتصوره المحتمل وهو بذلك جائز التصور بم هو مخالف ونتيجه مختلفة لو اختلفت عناصره وهذه خواص درامية ملحمية أيضا .

---

(٣) أحمد تيمور - أبو العلاء المعرى - لجنة البيان والترجمة والنشر .

(١) انظر - أحمد أمين : مقالة عن المعرى - كتاب الهلال (عدد خاص بمناسبة الألف عام)

(٢) دكتور . يسرى سلامة / النقد الاجتماعي فى اثار الى العلاء المعري دار المعارف . ص ٢٧٠

غاية الفعل ورد الفعل فى رسالة الغفران :

وغاية الفعل أن يثير فى المتلقى استجابة معينة قصدها المعرى ، وهى أن يتبين المتلقى سذاجة ابن القارح ، مظهريته ، سطحيته وادعاءه وضحالة تفكيره ، معلوماته ومواضع غروره ومدى ثعبانيته وانتهازيته وعدم ملاءمة بيئة الجنة له . وأبو العلاء فى أكثر من حدث تجسيدى يعمل على تصوير ابن القارح مقتحما لعالم الجنة ، غير ملائم من حيث شخصيته ، ولأقواله وأفعاله لطبيعة البيئة التى أوجده فيها أو صوره مقتحما لها وهذا لا شك موقف نقدى يقفه المؤلف من شخصية بطله وهو أمر مشروع في الصياغة الدرامية الملحمية . هذا الى جانب كسب تأييد القارئ أو المتلقى بعد امتاعه إلى جانب قضايا يثيرها المعرى أو رأى له أحد الشعراء أو الأدباء أو أهل اللغة والرأى أو بعض معتقدات الناس المنقولة نقلا آليا وهى غاية تعليمية هدفها غربلة المعتقدات التى تسربت إلى وجدان المتلقى بالنقل الآلى عبر هوائيات الوجدان والعاطفة . يقول المعرى " والذين يسكنون الصوامع والمتعبدون فى الجوامع ، يأخذون ما هم عليه كنقل الخبر عن المخبر لا يميزون الصدق من الكذب لدى المعبر [1] وهو يسعى إلى مواجهة المتلقى بقضية تحمله على اتخاذ موقف عقلانى موافق أو معارض لما هو مطروح تشد إنتباهه وايقاظ فعاليته . موقف المتابع ثم المقرر. وهذه خاصية من خواص الدراما الملحمية ، نجدها لم يكن المعرى مسبوقا إليها .

بناء الاحداث فى رسالة الغفران :

تأسس بناء الحدث في رسالة الغفران على مبدأ استقلاله . فمشهد ابن القارح مع زهير بن أبى سلمى ، ثم مع عدى بن زيد ، ومن قبله لقاءه مع عبيد بن الأبرص في رياض الجنة مستقل تماما عن ذلك المشهد الذى يجمع بين ابن القارح وأبى ذؤيب الهذلى ، وعدى . وهو المشهد التالى فى ترتيبه .

بمعنى أننا لو تغاضينا عن مشهد ابن القارح مع أبى ذؤيب الهذلى وقفزنا مباشرة من مشهده مع زهير بي أبى سلمى إلى مشهده مع النابغتين .

(الذبيانى والجعدى) لما تأثر البناء العام ، مطلقا . ومثال ذلك :

---

(١) رسالة الغفران : تحقيق دكتورة عائشة عبد الرحمن ، دار المعارف . ص ٤٥٦ .

اولا : بداية مشهد زهير بن أبي سلمى :

الراوى (أبو العلاء) : وينظر الشيخ (ابن القارح) فى رياض الجنة فيرى قصرين منفيين فيقول لنفسه لأبلغن هذين القصرين فأسأل لمن هما ؟ فإذا قرب اليهما رأى على أحدهم مكتوبا : هذا القصر لزهير بن أبى سلمى المزنى " وعلى الآخر : " هذا القصر لعبيد بن الأبرص الأسدى " [1] .

ثانيا : نهاية مشهد زهير بن ابى سلمى :

عدى : (مبتمسا) ويحك ، أما علمت أن الجنة لا يرهب لديها السقم ، ولا تنزل بسكنها النقم (يخرجان فى رحلة صيد) [2] .

ثالثا : المشهد التالى : مشهد ابن القارح مع ابى ذؤيب الهذلى :

أبو العلاء : (ممهدا) وينصرف الشيخ ، ابن القارح ، وصاحبه عدى بن زيد ، فإذا هما برجل يحتلب ناقة فى إناء من ذهب .

ابن القارح وعدى : (معا) من الرجل ؟

الرجل : أبو ذؤيب الهذلى

ابن القارح وعدى : حييت وسعدت ، لا شقيت في عيشك ولا بعدت . أتحتلب مع أنهار لبن ؟ كأن ذلك من الغبن .

أبو ذؤيب : لا بأس ، إنما خطر لى ذلك مثلما خطر لكما القنيص . وإنى ذكرت قولى فى الدهر الأول .

وإن حديثا منك لو تعلمــينه   جنى النحل فى البان عوذ مطاقل

مطافيل أبكار حديث نتاجها   تشاب بماء مــثل مــاء المفاصــل

فقّيض الله بقدرته لي هذه الناقة عائذا مطفلا ، وكان بالنعم متكفلا . فقمت احتلب على العادة . وأريد أن أشوب ذلك بضرب نحل .

وهذه الصورة للصراع المتأصل فى النفس البشرية التى دأبت على الصراع ، العمل من أجل تحقيق إرادتها ، وتأكيد حريتها فى التصرف . فالصراع (أفعال وردود أفعال)

---

(٢) قراءة جديدة فى رسالة الغفران . نص مسرحي من القرن الخامس الهجري – معهد البحوث . ص ٨٥

(٢) قراءة جديدة فى رسالة الغفران ص ٩٢

كطبيعة إنسانية قائم فى العالم الآخــر ، لأنه من طبيعــتها . وهذا ما تؤكده لفظة (على العادة) وجملة (مثلما خطر لكما القنيص) فكأن الحرية متحققة فى الجنة ، ولا قيود البتة .

"أبو العلاء : فإذا امتلأ اناؤه من اللبن ، مزجه بالعسل اجتناه من خلية من الجوهر .

أبو ذؤيب : (لابن القارح وعدى بن زيد) ألا تشربان ؟

(يجرعان منه جرعا فى لذة)[1] .

عدي : (يتلوا الآية) ﴿ الحمد لله الذى هدانا لهذا وما كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله ، لقد جاءت رسل ربنا بالحق ونودوا أن تلكم الجنة أورثتموها بما كنتم تعملون ﴾ [2]

لاحظ هنا طبيعة حوار عدى القرآنية ولاحظ حوار ابن القارح الدنيوى .

ابن القارح (لعدى) جئت بشيئين فى شعرك ، ووددت أن لم تأت بهما [3] .

وهكذا يظهر ابن القارح كمحرك للصراع . فمع أن الطبيعة البشرية مؤكدة بالحوار الملائم للشخصيه تماما فإن الطبيعة البشرية مؤكدة بالحوار الملائم للشخصية تماما فإن طبيعة الصراع فى الحدث أيضا بشرية دنيوية تماما بالنسبة لابن القارح وهى دينية أخروية بالنسبة لعدي ، الذي يستمتع فى الجنة ، ويحمد الله ، وهوبذلك يكون شخصية أخروية فى حين أن ابن القارح دنيوى انزلق إلى الجنة وهو ليس أهلا لها بحال .

الطبيعة البشرية فى الحدث والحوار

عدى : (بلهجة العبادية) (تنطق الجيم كافا) يا مكبور – أى يا مجبور – لقد رزقت ما يكب – يجب – أن يشغلك عن القريض ، إنما ينبغى أن تكون كما قيل لك : (كلوا واشربوا هنيئا بما كنتم تعملون) ومع أن عديا لم يكن يعمل كما قيل له بنص الآيتين [4] موضع الشاهد السابق إلا أنه يطالب ابن القارح بذلك وفي ذلك تناقض ثانوى يعبر عن الطبيعة البشرية فى الأحداث بعناصرها ذات السمة العامة ، وذات السمة الخاصة كما أن الطبيعة البشرية بارزة ، مؤكدة بالحوار الملائم تماما لشخصية عدى الذى ينطق (الجيم كافا) .

---

(١) المصدر نفسه ص ٩٢ ورسالة الغفران تحقيق د . عائشة عبد الرحمن المعارف . ص ٢٠١ .
(٢) سورة الأعراف – أية ٤٣ .
(٣) المصدر نفسه ص ٢٠١ ، قراءة جديدة فى رسالة الغفران . نفسه .
(٤) الآية ١٩ من سورة الطور – والآية ٤٣ من سورة المرسلات .

وهذه الصورة تجسد صراعا بين الفرد وارادته اليومية المتجددة وبين الوجدان الجمعى (مارسخ فى وجدان أمته من إيمان بالله وكتبه ورسله والجنة والنار والبعث والقضاء والقدر حلوه ومره) فمع أن عدى قد أمر بنص الآية التى استشهد بها . مثله مثل ابن القارح . إن يقتصر فعلهما كشأن من دخل الجنه على الراحة والأكل والشرب – ليس إلا – ولكنه يخالف هذا ويعمل لأنه يريد أن يثبت إرادته ، فيعطى لنفسه حق تجنب تنفيذ إرادة التنزيل ، ومن هنا يكون عنصر التناقض – وهو الأساسى فى الصراع بين إرادته وإرادة الآمر بالنص . وهنا يتكون منشأ الصراع ، وهو صراع سلبى ، أى لا ينتج عنه حدث جديد لأنه صراع بين فكرتين : فكرة دنيوية فى نفس ابن القارح وفكرة دينية (أمر بالنص) وهذا لا ينطبق طبعا على كل الأحداث فيها .

على أن هذا الذى طرحنا ، يؤكد ما سبق وقلناه بخصوص بناء الأحداث . فلو أننا قفزنا مباشرة من مشهد زهير (نهايته) إلى مشهد المنادمة بين ابن القارح والنابغتين[1] لما تأثر البناء :

أبو العلاء : (ممهدا) يمضى ابن القارح ومعه عدى – فى نزهته بشابين يتحادثان كل واحد منهما على باب قصر من در .

ابن القارح : (مسلما عليهما) من أنتما رحمكما الله ، وقد فعل ؟

الشابان : (معا) نحن النابغتان : نابغة بنى جعدة ، ونابغة بنى ذبيان " .

فلو وصلنا (نهاية مشهد زهير بن ابي سلمى ببداية مشهد المنادمة بين النابغتين) لما تأثر البناء الدرامى .

نهاية مشهد زهير

عدى : ويحك أما تعلم أن الجنة لا يرهب لديها السقم ، ولا تنزل بساكنيها النقم ؟[2]

بداية مشهد النابغتين

أبو العلاء :(ممهدا) يمضى ابن القارح ومعه عدي – في نزهة بشابين يتحادثان .[3]

---

(١) المصدر نفسه .

(٢) المصدر نفسه .

(٣) المصدر السابق ص ٩٤ .

وهكذا نرى أنه يمكن القفز – أحيانا – من مشهد إلى آخر دون اعتداد بالتسلسل أو الترتيب بل يمكن إسقاط مشهد كامل دون تأثر البناء – كما أوضحنا – فالحبكة واهية وهذه الإستشهادات تدلل على تجاور الأحداث لا ترابطها ترابطا منطقيا – وهذه خاصية من خواص (الدراما الملحمية) .

النقلة الفجائية للحدث – قطع الحدث وادخال حدث اخر .

إن انتقال الصراع فجائيا بين ابن القارح وعدي معا وبين أبى ذؤيب حيث يهمل أمر أبى ذؤيب تماما فى المشهد ، وكأنه غير موجود ليوجه الصراع بفعل (ابن القارح) نحو عدى على نحو ما رأينا :

ابن القارح : جئت بشيئين فى شعرك وودت أنك لم تأت بهما .[1]

غير أن الصراع يدور فى الحدث قبل قطعه وبعد قطعه حول صراعهما جميعا كبشر لهم إرادة البشر ونوازعهم – ضد ، أو فى مواجهة القيود والأوامر والنواهى " بحكم العادة " البشرية لأن الطبيعة البشرية صراعية و نزاعة إلي الرفض .

إلا أن الوحدة فى الحدث قائمة على الرغم من قطع الحدث – وهو أمر شبيه بقطع الحدث أحيانا فى الدراما الملحيمة بقصد إحداث تغريب .[2]

والوحدة قائمة ولكنها واهية وهى متمثلة فى اتفاق إرادة الشخصيات المتفاوت على أن تمارس ذوات أصحابها بكل حرية السلوك حسب العادة الدنيوية ، مع ما تمثل تلك الحرية من تعارض ومن ثم صراع مع ما رسخ فى وجدانها علي المستوى الجمعي؛ هذه طبيعة الإختيار لا الجبر بمعنى أنها تأكيد خاصية التغيير ، تغيير السلوك تبعا للحاجة إلى إثبات الذات ، تلك التى كانت وما زالت خاصية بشرية إلى جانب أن السلوك غير ثابت إعمالا للأمر المقدس فى نص الآية . ولربما كان هذا قريبا من مفهوم تغير القيم وعدم خلودها حين تكون القيمة فى الشيء . هذا من وجهات نظر متغيرة تبعا لتغير المجتمعات والمصالح والأفراد – فالطبيعة البشرية متغيرة – وهو مفهوم الدراما الملحمية نفسه مع تباعد عصر (المعرى) عن عصر (بريخت) .

---

(١) المصدر نفسه .

(٢) قد يكون هذا غير مقصود عند أبي العلاء ولكنه فى النص وما البحث إلا واجد واصف .

طبيعة الصورة غير المألوفة فى الحدث .

يقوم الحدث على الابعاد أو التبعيد أو التغريب بمفهومه الحديث (تصوير واقع غير مألوف للمتلقى أو خلق مسافة بين الحدث والمتلقى) فالجنة والنار غير مألوفتين للمتلقى و لأنه لم يسبق له أو لغيره ممارسة دخول النار أو الجنة كابن القارح ولكنهما فى وجدان المؤمن بهما اتباعا لخبر دينى مسند يقول ابو العلاء .

قال المنـــجم والطبيب كلاهما لا تحشر الأجساد قلت إليكما

إن صحٌ قولكما فلست بخاسر إن صح قولى فالخسار عليكما

والتغريب أو التبعيد هنا وظيفته كسر الإيهام المتولد عند المتلقى من جهله بما هو مقدم عليه فى اندماجة مع البطل - بفعل الإيهام -هل هو مقدم على (مصير سيئ أو حسن) وظيفة التغريب تعريف المتلقى لا الشخصية بما ستقدم عليه من خير أو شر ، ثواب أو عقاب حتى وأن تمثل المتلقى ذلك بما يخالف مصير البطل لأنه عرف عن طريق التغريب أن هذه النهاية التي وضعها المؤلف لبطله ليست نهاية حتمية إنما محتملة ومن المكن أن تكون هناك نهاية غيرها . إذا اختلفت الدوافع والأفعال .

إذا فالتغريب يولد الوعى والمعرفة . وأرسطو نفسه يرى أن المعرفة تؤدى إلى التغيير : غير أن المعرفة هى التغيير من الجهل إلى العلم [١] والتغريب يدفع أيضا الى اعمال العقل دون استثارة العاطفة ، و حتى يقدر المتلقى على اتخاذ موقف فكرى أو قرار حر بملء إرادته الواعية . ومثال ذلك ما نجده فى (مشهد مأدبة فى جنة الغفران) [٢]

فالحدث هنا قسمان ، قسم على شكل رواية سردية ، وقسم مجسد بالحوار والفعل المباشر المسترجع .

---

(١) ارسطو : فن الشعر - ترجمة دكتور . عبد الرحمن بدوى القاهرة دار النهضه العربية .

(٢) قراءة جديدة فى رسالة الغفران ص ١٣٩ معهد البحوث والدراسات الاسلامية .

الرواية السردية واعتمادها على عنصر الايهام فى رسالة الغفران .

" ابو العلاء " : (راوية) ويعبر طاووس من طواويس الجنة ، يروق من رأه حسنا . فيشتهيه ابو عبيدة مصوصا أى منقوعا فى الخل . فيتكون كذلك فى صفحة من الذهب و فاذا قضى منه الوطر انضمت عظامه بعضها الى بعض ، ثم تصير طاووسا كما بدأ . [١]

وليس في مثل هذا الحدث المسرود ما يطابق ما فى واقعنا ، أى أننا جهلنا طبيعة أو إمكان حدوث ذلك لأنه لم يحدث ، وإنما تخيله المؤلف وخيّل به تخييلا هو اختراق للحال بمحال مختلق على الواقع المادى المعاش – وهكذا نرى الإيهام فيه رواية مسرودة يجسدها خيال القارئ صورة ولا يتجسد أمام الناظر أو المشاهد – حين العرض – مثل هذا الحدث على المسرح ، ولكن بحيل تقنية (سينمائية) .

القسم الثانى من الحدث .

الفعل المجسد للحدث واعتماده على عنصر التغريب .

إذا كنا قد برهنا على أن الصورة فى قسم الحدث الأول فى رسالة الغفران (الرواية السردية) فيها اختلاق محال باختراق الحال – الواقع المادى فإننا نعود فى هذا القسم – الثانى من الحدث – لنبطل الإيهام بما قالته الجماعة :

الجماعة : سبحان من يحيى العظام وهى رميم . هكذا كما جاء فى الكتاب الكريم : " وإذ قال إبراهيم رب أرنى كيف تحيى الموتى قال أولم تؤمن قال بلى ولكن ليطمئن قلبى ، قال فخذ أربعة من الطير فصرهن إليك ثم اجعل على كل جبل منهن جزءا ثم أدعهن تأتيك سعيا وأعلم أن الله عزيز حكيم " . [٢]،[٣]

فهذا التقرير بنص الآية يبعد الإيهام السابق الذى صنعه جهلنا للصورة التى جسدها الحدث المروى . ولما كنا نعلم أن ذلك قد حدث مع (إبراهيم) علما أكده وثبته إيماننا

---

(١) قراءة جديدة فى رسالة الغفران ص ١٣٩ معهد البحوث والدراسات الاسلامية .

(٢) المصدر السابق نفسه.

(٣) سورة البقرة (٢٦)

وتسليمنا انتفى عنا الإيهام الذى أشاعته الصورة السردية المحالة ، وذلك بما تقرره الآية بالعرض على وعينا الكامن فى وجداننا الجمعى – لا عقلنا – مجموع خبراتنا الحياتية المادية .

وحدة الحدث فى رسالة الغفران :

تتمثل وحدة الحدث فى رسالة الغفران في وحدة المصير فى الجنة من ناحية ووحدة المصير فى النار من الناحية المقابلة – وحدتان فى تناقض – تشكلان حكاية العالم الآخر. ومجرد وجود حكاية واحدة تتفرع عنها عدة حكايات تصبّ في مجراها الرئيسى يعّد دليلا على وحدة الحدث . يقول أرسطو " أعنى بالحكاية هنا ربط الحوادث "[1] وهو يرى أن الحكاية يجب أن تكون " محاكاة حدث تام موحد " " أما الأحداث فيجب ان يرتبط بعضها ببعض " فكذلك " رسالة الغفران : حدث تام حاكى فيه المعرى أحداث العالم الآخر – كما جاءت فى كتب الأديان ، حاكى صورة العالم الآخر التى بدورها محاكاة دينية للعالم الآخر الحقيقى .

وكذلك تتمثل وحدة الحدث فى وحدةالمكان العام (العالم الآخر) الماوراء ، ووحدة الزمان (القيامة) ووحدة البطل المحرك للاحداث (ابن القارح) ووحدة الـــــراوى (المعرى) علي أن وحدة الحدث قد تأسست على حتمية الموت وضروة الحساب : أن مثوبة ، وأن عقابا . وهى وحدة نفســـية ، بمعنى أنه يجب على المتلقى أن يعتقدها إن كان مؤمنا أو يتخيلها أو يتوهما إن كان ملحدا . يقول راسل : " الاعتقادات أحداث نفسية " .

على ذلك تكون مثل هذه الحبكة أو الوحدة واهية . وهي ليست كتلك التى يطلبها أرسطو " وفى حال تغيير أو ازاحة أى جزء ؛ يختل الكل ويهتز " لأنها وحدة ليست منطقية بالمعنى المادى ولكنها منطقية بالمعنى الميتافيزيقى (بالتسليم) المثالى أو اللاطبيعى ، ومن ثم فهى مؤسسة على تراكمات نفسية اعتقادية ، خبرناها عن السلف ، لا يجرى عليها التجـريب بل هى كما هى – موروثة تقبل ككل أوتـــرفض

---

(١) ارسطو – فن الشعر .

ككل ، وليست تراكمات خبرة عملية يمكن أن يجرى عليها التجريب فى أى زمان ولقد ساعد هذا على أن تجمع الحبكة أو الحكاية أو البناء أو العقدة – بمعنى الواحد أكبر قدر من المشاهد والاماكن والاحداث والشخصيات من الاعلام أو الشخصيات المؤلفة والحيوان وربطها جميعا ربطا واهيا . وهذاما جعلنا نـقول ان الصراع واثب .

طبيعة الحبكة فى رسالة الغفران

تسهم الأحداث غير المترابطة لا التتابع المنطقى ، فى تجميع أكبر قدر من الشخوص [١] وتجميع أكبر قدر من الأفكار [٢] والقضايا المثارة فى احداث متباعدة مكانا وزمانا ومنطقا ، بحيث يشغل العمل مساحة زمنية تاريخية أو شبه تاريخية متفاوته ومنظور اليها من زاوية ذاتية مختارة من (المعرى) للتأثير بها على الواقع المعاش ، ولإسقاط ما بنفسه تعويضها توهما وايهاما عن حرمان طويل مضنى ألزم نفسه به – لظروف ذاتية و موضوعية ، خاصة وعامة – وهى معلومة .

وهذه الأحداث قد تمتد لمئات السنين التى مضت قبل كتابتها ، ومئات الأمكنة ومئات الأشخاص التى جمعتهم الصورة الدرامية أو استعارتهم فى لقطة درامية موهمة ، أو أخبر عنها عند استحالة تجسيدها وذلك بفعالية الإيهام رغبة فى اقناعنا بأن ذلك كله حدث فى الحيز المكانى والزمانى الذى رسمه المؤلف . يقول دكتور محمد مندور " ويختار المؤلف من حصيلة ملاحظاته لهذا الواقع العناصر التى يؤلف بينها ليخلق منها الصورة التى توهمنا بأنها صورة واقعية لأنها تنجح فى إقناعنا بصدقها فالنجاح فى الإيهام بالواقع لا مقياس له غير النجاح فى إقناع القارئ أو المشاهد بصدق الصورة . [٣]

أى أنه إيهام أدبى وفنى بشكل عام ومسرحى بشكل خاص .

---

(١) بلغ عدد الشخصيات فى رسالة الغفران (٥٩٧) تجسيدا أو خبرا – سبعة وتسعون وخمسمائة علمنا منها (٤٦) ستة واربعون من النساء – راجع رسالة الغفران – تحقيق دكتورة . عائشة عبد الرحمن .

(٢) ذكر القرآن (١٨) ثمانية عشر مرة ، ذكر خمسين كتابا من مصادرها ، جمعت من الشواهد (٤٦٨) شاهدا منها (٣٤) شطر بيت .

(٣) دكتور محمد مندور – المسرح النثرى – الحلقة الثانية – ص ١١٩ .

ومن الجدير بالإلتفات أن هذه المشاهد والأحداث المتفاوتة زمنا ومنطقا ومكانا ترتبط جميعها بوحدة البطل (ابن القارح) ووحدة الراوى (المعرى) إلى جانب وحدة المكان (العالم الأخروى) ووحدة الزمان (القيامة) يقول دكتور . مندور: "والذى لا شك فيه أن مبدأ وحدة الموضوع يعتبر العمود الفقرى لبناء المسرحية حتى لا تأتى مفككة غير مترابطة أو متعارضة متناقضة الأحداث كما يذهب الأثر النهائى الذى تسعى إلى توليده فى النفوس . [١]

والموضوع كما نرى هنا واحد والبطل المحورى محرك الصراع واحد ووحدة السرد فى الحدث والمكان والزمان (الموقف الجنة والنار) لا يوجد مشهد إلا فيه ابن القارح لأنه محور الأحداث ومحركها وهو الذى يصنع الظروف لا الظروف هى التى تصنعه .

وهذه الأقيسة التى نقيس بها النص هنا لا شك هى أقيسة حديثة ، فما كان لى كباحث أن أقيس بأقيسة الأمس وأنا اتعرض بالتحليل والنقد لنص كتب فى الأمس البعيد ، لأن الأمس نفسه لا يعود فما هى القوة التى تعيد أقيسته . يقول المعرى .

أمس الذى مرّ على قربه　　　　يعجز أهل الأرض عن رده

تقول دكتوره سامية أحمد أسعد " لا يستطيع الناقد أن ينظر إلى الأعمال الفنية اليوم بعين الأمس [٢] فمثلا لا يستطيع ناقد الأمس البعيد أن يرى فى نص رسالة الغفران نصا دراميا ذلك لأن المسرح نفسه لم يكن موجودا فى عالم العرب القديم قد توجد حالات مسرحية متعددة فى الطقوس ولكن المسرح كفن خاص لم يوجد لأسباب عددها استاتذتنا ونضيف عليها أن المسرح نظام اجتماعى كامل . ولقد كانت الطبيعة السلطوية الفردية فى الوطن العربى عاملا أساسيا فى منع أى مظهر جماعى منظم ولولا أن (صلاة الجمعة) مأمور بها لما سمح بها الحكام . بالإضافة إلى أن الحكام لم ينشئوا شيئا عاما إلا فيما ندر – فى العاصمة – حتى المكتبات سمعنا أن أغلبها

---

(١) دكتور . مندور – فنون الادب العربى – المسرح ص ٩٠

(٢) دكتورة . سامية اسعد – سيميولوجيا المسرح فصول م ١ ع ٣ القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ٦٧ .

كانت مملوكة للأمراء ، وكذلك دور اللهو حيث كان الخليفة أو الأمير - فى دور الخلافة .

فماذا يقدم فى دور الخلفاء غير المداهنة والنفاق والاستعراضات الفردية فى مجال الشعر أو البراعة اللغوية أو الفهمية أو النحوية أو فى الغناء أو الرقص إلا ما تستوجبه الحالة من عروض جماعية غنائية راقصة أو استعراضية - إلى جانب أن السلطه الفردية الحاكمة لا تسمح بمؤتمرات أو تجمعات سوى فى الصلاة وخاصة صلاة الجمعة والعيدين وفي الإستنفار للحروب أو للهروب لغزو عدائى .

ولما كان المسرح (كوجود) يستدعى وجود النص المسرحى ، وغاب الأول لذلك غاب الثانى. والمسرح عمل جماعى والأنظمة الحاكمة فردية (بيروقراطية) فكيف تنفصل ظاهرة عن ظواهر عامة ، فإذا كان كل ما هو جماعى مرفوضا إلا فى الأحوال الطقسية (الحج) مثلا لذلك فإن إقامة مسرح عام أو عرضا مسرحيا كان لا شك أمرا مرفوضا لطبيعة الرقابة السلطوية من ناحية ، وطبيعة الرقابة الجمعية من ناحية أخرى . ولكن هذا كله فى إطار الكلام عن المسرح كعرض (لا كنص) يقول دكتور الحوفى : فى الأدب العربى قصص أقرب ما تكون إلى الملاحم ، مثل "عنترة" و"الظاهر بيبرس" و"أبى زيد الهلالى" وكان من المستطاع تمثيلها على المسرح لو أن العرب اتجهوا إلى التمثيل ولكنهم لم يتجهوا إليه ،لأنه يقتضى ما لا عهد لهم به [1] إذاً فالمسرح شئ والدراما شئ (كتابة العمل الدرامى) شيئ وإن يكن فرعا منه إلا أنه الأساس فإن نجد عناصر الدراما مكتملة فى عمل أدبى فلا نستطيع أن نقيس هذا العمل بقياس الماضى ونصر على أن نكتفى بقياسه بمقياس الأدب عامة حين يكون بمقدورنا أن نقيسه بعد ذلك بقياس نوع أدبى محدد ، فإنى حين أجد وجها واحدا للتشابه بين أهم أعمال هوميروس الأدبية ملحمتى (الالياذة والأوديسيا) وخاصة التقديمة الدرامية أو الملحمية وبين (رسالة الغفران) فإننى آخذ فى اعتبارى عند

---

(١) دكتور الحوفى- مجلة المجلة ع ١١١ مارس ١٩٦٦

إمكان اطلاع المعرى علي ملحمتي (هوميروس) خاصة وأن هوميروس قد كان مقروءا من الخاصة ، وأعماله تقرأ فى مكتبات الأمراء بلغة السريان ولا يعدم المعرى مترجما ، وإن صاحب "الإمتاع والمؤانسة" يستشهد فى كتابه على لسان (سليمان المنطقى) بهوميروس . أقول إنني حين أجد أن مقدمة الإلياذة تبدأ بداية إنشائية :

" تغنى أيتها الموسا " .

وأن الأوديسيا تبدأ بداية إنشائية ، " خبرينى أيتها الموسا "

(الموسا آلهة الشعر والفن عند الإغريق) (١)

وحين أجد أن المعرى يبدأ (*رسالة الغفران*) بداية خبرية ،

" قد علم الجبر الذى نسب اليه جبريل " (الجبر اله كل شئ)

فمن المنطقي وقد كانت البداية عند (هوميروس) دينية أو متأثرة بالدين (الوثنى) وكانت المقدمة عند المعرى دينية أو متأثرة بالدين (الواحدى) من المنطقى وهذا وجه تشابه أن أظن التأثر بينهما قائما ويرقى ظنى إلى مستوى التأكد من التأثير حين أجده فى رسالة (الصاهل والشاحج) على لسان " الصاهل " يتفقه فى الشعر اليونانى وأوزانه ، والفرق بينه وبين الوزن فى الشعر العربى ، وبديهى أن يفتى فى خاصية الشعر اليونانى ، وهو أربعة أقسام (ملحمى ودرامى وغنائى و تعليمى) فهو على الأقل يطلع على أنواعه الأربعة و لا نستبعد عند ذلك أن يتأثر به كملحمة وكدراما ، وتهديه طبيعته التجريبية القلقة إلى تجريب الكتابة بحيث تختلط عناصر الملحمة بالدراما فى عمل أو أكثر من أعماله . و هذا ما يحمله قولى بخصوص القياس الحديث لعناصر الأمس و إنتاجه حتى وإن بعد .

والعبرة على أي حال بما نجد و بطريقة تحليل ما نجد ، وهو على كل حال كلام ليس نهائيا تماما لأن العلم لا نهائى . وإنما دعتنا إلى كـل هـذه التـفريعات ، الحاجة إلى

(١) انظر دكتور لطفى عبد الوهاب " ولتبدنى نشيدك (ايتها الآلهه) هوميروس هـ - ص ٣ (الاسكندرية مركز التعاون الجامعى)

التأصيل وصعوبة البحث العلمى فى مجال الدراما وحيث أن الرسالة المسرحية معقدة لأن عددا كبيرا من النظم الجمالية تعمل فيها فى آن واحد ، مما يجعل تحليلها مليئا بالإثارة ، وصعبا للغاية فى نفس الوقت [١] .

ولا شك أن صعوبة شديدة تعترض الكاتب حين تكون الأحداث متباعدة – كما فى نص الغفران بهذا الشكل الشاسع فى الزمان والمكان والمنطق ، إذ عليه أن يظهرها وكذلك الأشخاص على شئ من التكثيف الذى هو طبيعة الكتابة المسرحية عموما . يقول دكتور . سعيد الورقى " التكثيف " يعجل بنهاية الحدث " [٢] ويقول دكتور مندور " والذي لا شك فيه أن مبدأ وحدة الموضوع تعتبر العمود الفقرى لبناء المسرحية ويقول " من المعلوم أن الحبكة أى البناء المسرحى هى التى تعطى المسرحية قوامها ، فهى ترتيب للأحداث وتحديد للشخصيات بفضل تلك الحبكة ويتحقق الهدف الذى يرمى إليه المؤلف من تأليف مسرحيته وما تثيره من أفكار وانفعالات . [٣]

والحدث فى رسالة الغفران يستمد وحدته أيضا من كونه يشتمل على بداية ووسط ونهاية :

<u>البداية :</u> ما تعقبها ضرورة من شئ آخر .

<u>الوسط :</u> . نتيجة المتقدم .

<u>النهاية :</u> تعقب ضرورة من شئ آخر وبعدها لا شئ .

والبداية والوسط والنهاية فى الحدث مرتبطة سببيا ببعضها ، وتتعاقب تعاقب الزمن الذى يحدث فيه التغيير من البداية إلى النهاية مرورا بالوسط . وهذا داخل فى إطار الأرسطية ولكن الحدث لا ينجز بشكل متصل ولا نستغنى عن القصص ولا تنتهي الحادثة هنا – منطقيا من حادثه أخرى إلا قليلا . وإنما تنتج من جزء يستقل بحله . كما أن الأجزاء كلها لا تسير مجتمعه نحو الخاتمة فى خط درامى مستقيم ، ولكن فى تعرج وقفزات درامية وهذه خاصية درامية ملحمية .

---

(١) دكتورة سامية أسعد – سيمولوجيا المسرح – مجلة الفصول م١ ع٢ – القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١.

(٢) دكتور سعيد الورقى – الوزير العاشق دراسة لمسرحية فاروق جويده – المسرح ع٢ يوليو ١٩٨١ القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(٣) دكتور محمد مندور فنون الأدب العربى – المسرح ص ٩٠ .

والأحداث التى لا تتم بوساطة إبن القارح إنما تدخل من الخارج على الحدث الأعلى – استطردا عليه – لا لتقود البطل إلى قراره ، بل لتوضح وتبرر قراره الذى سبق منه أو قرار غيره ممن روى عنهم حدثا وقع خارج دائرة الفعل المجسد .

كما أن الحدث فى الغفران قد بنى على مبدأ الصراع بين خصمين ، أو بين فكرتين – هما وفق القاعدة الأرسطوية : من مكانة إجتماعية متقاربة – متشابهة – فإبن القارح أديب ، وكل من ظهر معه فى الأحداث المجسدة ما كان إلا أديبا (شاعرا أو لغويا أو متكلما أو ناقدا) فهذه بيئة أدبية اجتمعت فى الجنة ، أو فى النار حتي الشياطين شعراء أو أدباء . حتى رضوان (حارس الجنة) يظهره المؤلف (المعرى) ممدوحا ، مرتبطا بالشعر ، وإن كان لا يدرى ما الشعر تقول دكتورة عائشة : جعل الشعر غالبا وسيلة إلى الغفران .[1]

فالخصوم أدباء والمجتمع أدبى ، والفكرة أدبية ، وإن مثلت فى أسلوب المثوبة والعقاب فهى شبيهه بأسلوب الموازنة الأدبية ، ولكن الأفراد هنا لا يرمزون إلى مجتمع واحد أو جزء من مجتمع واحد ولكن كل شخصية ترمز إلى مجتمع سالف ، وإلى رؤيا فكرية غرست فيه .

يقول دكتور صلاح فضل " وليس من النادر أن نجد إشارة إلى واقعة فى حياتهم الخاصة تتصل بفضائلهم أو ذنوبهم أو فقرة من أشعارهم توضح المصير الذى انتهوا إليه فى العالم الآخر ."[2]

ومعنى ذلك أن الأحداث تشتمل على جذورها التاريخية السابقة على تجسيدها فى المشاهد . والمعرى يخلق أشياء وصورا إلى جانب أنه يعبر عن شئ فى نفوس الشخصيات .

---

(١) دكتوره . عائشة عبد الرحمن ، كتابى ع ٢٥ مارس ١٩٦٤ . القاهرة .

(٢) دكتور صلاح فضل – تأثير الثقافه الاسلامية فى الكوميديا الالهية لدانتى –القاهرة . دار المعارف بمصر . ص ٧٤ .

قيمة الحبكة فى رسالة الغفران

اشاعت الحبكة فى رسالة الغفران على وهنها – لتجاورها لا ترابطها – وحدة نفسية ومعنوية لا منطقية من حيث أنها جمعت مالم يجتمع تاريخيا .

إذاً فأهمية الحبكة الواهية – كما سبق وأوضحنا – تتمثل فى تجميع أكبر قدر من الشخصيات والأحداث المتباعدة منطقيا وزمانيا ومكانيا بما يتناسب مع طبيعة الظاهرة فى مثل هذه الأعمال الأدبية . فهى يمكن أن تحكى وتمثل فى آن ؛ لاشتمالها على عناصر ملحمية وعناصر درامية فى نسيج واحد . فإذا كانت الملحمة كما ينقل دكتور . سكر عن أرسطو " أحداثها تحكى ولا تمثل " " وتحتوى على حوار خال من الإنشاد والغناء " وهى بذلك تختلف عن الشعر الغنائى " " بجانب الجزء الغنائى الذى يجرى على لسان الجوقة " " كما يميزها عن التاريخ بأنها لا تروى الأحداث كما وقعت فعلا ، بل يمكن أن تقع وفقا لقانون الإحتمالات والضرورة [١] وإذا كانت مهمة الدراما كما يوجزها د. عز الدين اسماعيل :" مهمة الفن الدرامى ليست إبراز العاطفة فى ذاتها بل إبراز عاطفة تؤدى إلى عمل ورسالة الكاتب المسرحى ليست إبراز حادثة لذاتها بل لما لها من أثر على النفس الانسانية [٢] فإن رسالة الغفران .

ليست كما يقول سليمان البستانى فى شرحة لإلياذة هوميروس من أنها ملحمة أروع من فردوس (ملتن) ومن كوميديا (دانتى) الإلهية [٣] ولكنها أخذت من عناصر الملحمة كما أخذت من عناصر الدراما وجعلتها فى نسيج فنى وإذا كانت الدراما (عاطفة عاملة) كما يقول دكتور عز الدين اسماعيل فلنا أنِ ننظر في تصوير المعرى لعاطفة أو غريزة إنسانية من خلال بيت شعرى له بل لنا أن نمدّ النظر إلى تصويره لنفس الغريزة أو العاطفة الإنسانية وهى فى حالة عمل .

---

(١) دكتور . ابراهيم سكر – الدراما الاغريقية – المكتبة الثقافية – (القاهرة – الهيئة المصرية العامةللتاليفوالنشر)

(٢) دكتور . عز الدين اسماعيل – قضايا الانسان فى المسرح المعاصر . الألف كتاب ٤١٢ (القاهرة دار الفكر العربى١٩٦٨)

(٣) راجع سليمان البستانى مقدمته لإلياذة هوميروس –(القاهرة – الهلال ١٩٠٤) .

طبيعة العاطفة فى الحدث

والظلم من شيم النفوس فإن تجد ذا عفة فلعله لا يظلم

فهذا المعنى الذى يصوره هذا البيت يجسده هذا المشهد فى رسالة الغفران :

" أبو العلاء : فيركبان سابحين من خيل الجنة ، مركب كل واحد منهما لو عدل بممالك العاجلة الكائنة من أولها إلى آخرها لرجح بها وزاد القيمة عليها ، فإذا نظر إلى صوار ترتع فى ذقارى الفردوس صوب مولاى الشيخ المطرود ، وهو الرمح القصير – لأخنس ذيال – قد رتع هناك طويل أيام وليال ، فإذا لم يبق بين السنان وبينه إلا قيد ظفر ، قال :

الأخنس : أمسك رحمك الله " فإنى لست من وحش الجنة التى انشأها الله سبحانه ولم تكن الدار الزائلة – ولكنى كنت فى محلة الغرور أورد فى بعض القفار فمّ بى ركبٌ مؤمنون قد كرى زادهم فصرعونى واستعانوا بى على السفر ، فعوضنى الله – جلالته كلمته – بأن اسكننى فى الخلود .

أبو العلاء : فكفّ مولاى الشيخ عنه ."

وتجسيد البهيم معترضا على ظلم ابن القارح يسجل اعتراض المؤلف على أكل اللحوم لأنه يرى فيه ظلما وهو يجسد اعتراض الذبيحة نفسها ، بل يرى أنها صرعت مرة وليس من العدل صرعها مرة أخرى فى الوقت الذى بعثت فيه لتجازى الخلد . والمشهد يؤكد تجسيدا أن البهم فى الجنة غير آمنه فلئن أمسك ابن القارح عن صرعها فهى لا تأمن أن تصرعها رغبة صياد فردوسى آخر .

إذا فابن القارح هنا ومعه عدى متهمان بالظلم والتسرع والدموية ، لأنهما لم يشكوًا جوعا . ولئن كانا فعلا جائعين فهناك أطعمة وأخونة تطلب دونما سفك دماء بهيمية .

فالعاطفة التي في بيت الشعر صورة مجردة ، في حين أن العاطفة نفسها مجسدة في المشهد وهذا هو الفرق بين العاطفة حينما تصور في بيت شعر غنائي وحين تجسد في عمل . ويكرر أبو العلاء تجسيد ذلك في مشهد تال حيث يكف حمارٌ " ابْنَ القارح " عن قتله فما أن شرع ابن القارح في إشهار رمحه القصير في وجه الحمار الفردوسي حتى فوجئ بالحمار الوحشي يكلمه ويطالبه بالتوقف عن قتله ، وشرح السبب بما يفيد أن قتله مرتين ظلم . ولئن كان حمارٌ يكف إنسانا عن الظلم فالحمار أكثر علما ودراية من ذلك الإنسي ، ولعل ذلك يتأكد بقبول ابنْ القارح لنصيحة الحمار له :

ابن القارح : " لقد نصحتنا نصح الشفيق " (١)

فمن يشفق على : من ؟إنه ليس أشفق على النوع إلا من كان منه أو ذلك الذي ينتفع به بحيث يشكل أو يصوغ له حياته الإجتماعية .

ان مثل هذا المشهد العلائي قد ألقاني على أرضية ضاحكة – ولا شك أن بطله ابن القارح والحمار كانا خيري مهرجين .

وفي الآداب العالمية لا شك أمثلة يمكن أن نضربها استشهادا على تحول العاطفة إلى قوة عمل في المسرح وربما كان أقرب إلى معني البيت نفسه الذي كان شاهدنا :

" والظلم من شيم النفوس فإن تجد ذا عفة فلعله لا يظلم "

فالمعنى نفسه ينتقل من عالم اللغة إلى عالم الفعل ، عالم التجسيد عند كاتب مثل بريخت في مسرحيته الشهيرة (القاعدة و الاستثناء) دون معرفة بالبيت ولا بقائله . فالمسرحية تجسد لنا موقفا بين عامل معدم فقير يبيع قوة عمله لمستثمر (باحث عن الزيت) في صحراء حيث أنه حصل على احتكار من الحكومة بالتنقيب أو (البحث عن الزيت) ويضلان عن الموقع في الطريق وتفرغ أوعية الماء مع المستثمر الأجنبي وهو يتوجس خيفة من العامل لأن القاعدة التي وعاها هي أن القسوة بين البشر هي الأساس بينما الرحمة هي الإستثناء وحين يريد العامل في موقفهما هذا أن يمنح السيد / المستثمر (زمزميته) ظن السيد أن العامل يريد أن يقتله بحجر في يده ،

(١) المصدر نفسه .

تأسيسا على مفهومه السابق ومن هنا أسرع بقتله لأن القاعدة هي القسوة والظلم والرحمة إنما هي الاستثناء [١] .

وهكذا نرى أن الظلم قد تجسد فى عمل درامى كامل له خاصية تعليمية .

أهمية الصراع للحبكة :

لما كان " القول السائر فى الحبكة إنه لا حبكة بدون صراع " [٢] لذلك وجدنا فى رسالة الغفران " للصراع صورًا شتى " وهذه طبيعة شكل الصراع كما يقول دكتور فخرى قسطندى وقد وجدنا صراعا بين ابن القارح وقـــوانين الجنة فى العالم الآخر (صراع الوجدان الفردى مع الجمعى) .

"ابن القارح وعدى : (للهذلى) أتحتلب مع أنهار لبن ؟ إن ذلك لمن الغبن [٣] .

عدى : إنما ينبغى أن يكون كما قيل لك (لابن القارح) [٤] .

يقول دكتور . فخرى قسطندى : " إن الصراع قد يكون بين البطل وقوانين المجتمع ومواضعاته أى قوانينه المكتوبة " [٥]

الصراع بين البطل والقدر أو الصراع بين البطل وقانون المجتمع ومواصفاته صراع بين البطل وقوى الخصام الخارجية . [٦]

وطبيعة الحبكة فى رسالة الغفران نابعة من طبيعة الجنة والنار أو الآخرة المؤلفة من قبل المعرى فهى وإن كانت ترجيع صدى أو محاكاة لصورة الآخرة فى الأديان ، وفى الدين الإسلامى تحديدا - إلا أنها صورة ومعبرة أيضا . بمعن أنها جنة مؤلفة خصيصا للمؤلفين والأدباء والشعراء واللغويين والمفكرين صنعها لهم المعرى خصيصا

---

(١) راجع : القاعدة و الاستثناء - مسرحيات عالمية - (القاهرة . المؤسسة المصرية العامة للتاليف و النشر) .

(٢) دكتور . فخرى قسطندى - مصطلحات مسرحية - مجلة المسرح ع. ١ السنة الأولى ١٩٦٤ص ٢٧ و ما بعدها.

(٣) رسالة الغفران قراءة جديدة : نص مسرحى من القرن الخامس الهجرى . القاهرة معهد البحوث و الدراسات العربية .

(٤) المصدر نفسه ص ٩٤ .

(٥) دكتور . فخرى قسطندى - مصطلحات مسرحية - المصدر نفسه .

(٦) المصدر نفسه .

وأدخل بافتراض المشيئة – منعا للمؤاخذة المتزمتة أدخل من شاء بحيثيات نقدية أدبية صرفة ، إذ حاسب كل أديب أو شاعر أو لغوى فأثابه أو عاقبه حسبما طابقت جملة إبداعاته حس المعرى وذوقه أو حسه الذوقى والنقدى بمقاييس موضوعية مختلطة بالذاتية .

إذن فعنصر التأليف موجود وهو بالإضافة إلى اختراعاته فى تجسيد ما لا عين رأت ولا أذن سمعت عبارة عن تاريخ أعيد تصويره بمادة الفن والأدب ، ومادةأدبية لأدباء أوقفهم فى محشره الأدبى ثم أدخل بعضهم جنته أو ناره . وقد تفاوت الحكم بالمثوبة أو العقاب تبعا لرأى المعرى ومن هنا تفاوت عرضه لكل حدث تبعا لتفاوت المادة التى يعرضها له المعرى ، فى إطار اختياراته ثم القياس استنادا إلى خبرته ودرايته ، وذلك فى مجرى الحدث المجسد فى جنته أو ناره . وبذلك يتفاوت إمكان ربط هذه الأحداث المتنافرة موضوعا وشخوصا ومكانا ومنطقا ، وبرزت الحبكة متفاوتة التماسك تبعا لطبيعة الاحداث المتفاوتة موضوعا وشخوصا ومكانا ومنطقا ، ومدى تفاعل مؤلفها معها .

الحدث وأسلوب التحقيق الدرامى وطبيعة الصراع فيه :

إن للأحداث فى رسالة الغفران طبيعة تسجيلية ، حيث يصبح الحدث الدرامى أشبه ما يكون بالتحقيق الدرامى . ومثال ذلك : (موقف ابن القارح فى المحشر) بعد شفاعة (الزهراء) وإدخال (ابراهيم) له الجنة بعد اعتراض رضوان .

فهو فى هذه الفترة الطويلة التى ظل موقوفا فيها فى الموقف ليس أمامه إلا تضييع الوقت والإنشغال للتقليل من حدة التوتر ، بتصريفه فى أمور فرعية .

وبما أن صناعة الأدب صناعته ، فقد وظف حصيلة حفظه للشعر فى تحريك الصراع ، نقلا للصراع من داخله إلى مجتمعه المحيط ، وبما يناسب هذا المحيط من قضايا ولغة تفاعل وتخاطب .

ابن القارح : وكان مقامى فى الموقف مدة ستة أشهر من شهور العاجلة ، فلذلك بقى عليّ حفظى ما نزفته من الأهوال ولا أنهكه تدقيق الحساب .
(ثم يلتفت إلى عوران قيس فيسأل) فأيكم راعى الإبل ؟ .

عوران قيس : (يشيرون إليه ويقولون) هذا .

ابن القارح : (بعد أن يسلم عليه) أرجو ألا أجدك مثل أصحابك صفرا من حفظك وعربيتك .

الراعي : أرجو ذلك ، فأسالنى ولا تطيلن .

ابن القارح : أحق ما روي عنك " سيبويه " فى قصيدتك اللامية التى تمدح بها عبد الملك بن مروان من أنك تنصب الجماعة فى قولك .

أيام قومى والجماعة كالذى لزم الرحالة أن تميل مميلا

الراعي : حق ذلك .

ابن القارح : (ينصرف عنه إلى - خامسهم - حميد بن ثور الهلالى) إيه ياحميد لقد أحسنت فى قولك .

أرى بصرى قد رابنى بعد صحة وحسبك داء أن تصح وتسلما

ولن يلبث العصران يوم وليلة إذا طلبا أن يدركا ما تيمما

فكيف بصرك اليوم ؟ .

حميد : انى لأكون فى مغارب الجنة ، فألح الصديق من أصدقائى وهو بمشارقها وبينى وبينه مسيرة ألوف الأعوام للشمس التى عرفت سرعة مسيرها فى العاجلة تعالى الله القادر على كل بديع . [1]

وبغض النظر عما فى كلام حميد من إيهام ، يغربه آخر كلام له بتقرير قدره الله فإن أسلوب التحقيق واضح فى صيغة الحوار الذى أخذ شكل السؤال والجواب وهو أسلوب شبيه بأسلوب الدراما التسجيليه الذى رسخه فى عصرنا الحديث الكاتب المسرحى الألمانى (بيتر فايس) [2] ففى هذا الأسلوب يبرز " التزام قيمة الصدق التاريخي فى التعامل مع الأحداث الماضية " [3]

---

(١) قراءة جديدة فى رسالة الغفران ص ١٣٠ . - أسلوب التحقيق الدرامى خاصية فى المسرح التسجيلى .

(٢) ولا عجب فى ذلك فإن الجاذبية الأرضية قد كانت موجودة قبل أن يكتشفها "نيوتن" .

(٣) دكتور . يسرى خميس - مقدمة ترجمته لمسرحية :" مارا - صاد"لبيتر فايس - سلسلة روائع المسرحيات العالمية المؤسسة المصرية . للتاليف و النشر .

والصدق التاريخى هنا ماثل فى أن الشعر الذى ورد على لسان ابن القارح فى حواره مع الراعى هو شعر الراعى فعلا . كما أن ما قاله من شعر لحميد بن ثور هو له فعلا ، وليس بين ابن القارح وبين واحد منهما سابق معرفة مباشرة ، أو صلة فى الحياة ، ولكنها معرفة بالتذاكر ، فهما من الماضى البعيد – عن واقعه الدنيوى – ولقد كان التزام المعرى فى تثبيت الصدق التاريخى أو تأكيده حين تعرض لحدثين ماضيين .

وفى الحدث أيضا التزام بنقل واقع الشخصيات التاريخية فى صورة أقرب إلى الأصل وهذه خاصية درامية تسجيلية . والواقع التاريخى هنا ماثل فى إيجاز ردود الراعى على ابن القارح :

" أرجو ذلك فأسألنى ولا تطيلن "و" حق لك "

فهذا التحفظ فى الرد يكشف عن طبيعة شخصية الراعى ، كما يكشف عن توجس من ذلك الذى لا تربطه به صلة ، مع أنهما من أهل الآخرة – مكان واحد وزمان واحد ومصير واحد – إلا أنه لا يستلطفه وهذه كلها مشاعر وتصرفات واقعية جدا – من شخص لا يعرف شيئا عمن يوجه إليه أسئلة فى شكل تحقق ينتظر منه جوابا عليها . يقول دكتور . عز الدين اسماعيل " فلا يكفينا من الحوار أن يأخذ صورة سؤال وجواب بين شخص وآخر ولكننا ننتظر فى المسرحية الحوار الذى ينقلنا إلى الحياة ، الحوار الذى يجعلنا نتمثل الأشخاص فى آرائهم وصراعهم كما نتمثل الأفكار ، الحوار كما يقع فى الحياة بين الناس [1] والحوار هنا والفعل واقعيان جدا ، فحين يتصرف ابن القارح على هذا النحو الذى يثير الشك فيه ، فهو غير طبيعى إذ أنه معلق بين الجنة والنار ، فى مرحلة عدم تحديد المصير ، مرحلة الإنتظار القلق العاصف ، ولكنه يحاول التماسك تنفيسا عن حاله حتى تحين لحظة تحديد المصير المحتوم وإعلانه به . فهو مأزوم إذن – وهذا مجرد تحليل لمشتملات الحدث الذى بين أيدينا – والحدث هنا يجمع بين عناصر الدراما التسجيلية والملحمية إذ فيه اضافة إلى ماسبق اختصار للزمن والمكان والوقائع ، فيه إعادة تفسير الواقعة

(١) دكتور . عز الدين اسماعيل – الادب وفنونه القاهرة – دار الفكر العربى ص ٣٣٩ .

التاريخية بتجسيدها المعاد " أحق ما روى عنك سيبويه " والحدث هنا بعيد كل البعد عن تصور أرسطو لعملية بناء الحدث : "ينبغى أن يكون بناء الحوادث بحيث يجعل المستمع إلى القصة حين تروى – دون مساعدة العين – يرتجف هلعا ، ويذوب شفقة لما هو واقع " ليس لأنه مشهد غير تراجيدى ، بل هو مشهد على ما يحمل من تيار شبه ملهاوى يعكس بما فيه من قلق وتوتر وترقب قرار دخول الجنة أو النار كل عناصر مأساة الانسان الذى يتوقف مصيره الأبدى على جملة (من أهل الجنة) أو من (أهل النار) .

ولئن كان الحدث الذى نحن بصدده لا يشتمل على عاطفة قوية اللهم إلا رغبة ابن القارح فى إسقاط شعوره بالتوتر والقلق – وهو عاطفة على كل حال .

ولكن الحدث لا يبرز لنا ما يجرى من خلال تسليط الضوء الباهر على شعور ابن القارح فى هذا الحدث بالذات . وذلك ليس مفيدا بقدر ما تفيده نتيجة عرض الشعور أو العاطفة كوسيلة تؤدى إلى عمل كما يقول دكتور عز الدين إسماعيل ، فابن القارح قلق ، والقلق عاطفة . وقلق ابن القارح ناتج عن انتظاره فى المحشر ستة أشهر وهو لا يعرف مصيره : إن كان إلى الجنة أم إلى النار ، سيقاد ، وهو قلق عظيم . والقلق عاطفة إنسانية . ولكن مهمة الدراما أيا كان نوعها ليست فى إبرازهذه العاطفة أو تلك . ذلك لأن العاطفة مهما كانت إنما هى مجرد وسيلة لهدف أكبر .

فالحب مثلا كعاطفة إن تكن بين إثنين هى مجرد وسيلة لارتباط أكثر رقيا وهو (الجنس) – ولا أتكلم عن شروط صحته مذهبيا أو عقائديا – هو وسيلة أيضا لهدف أكثر رقيا وهو (النسل) الذى هو أيضا وسيلة لهدف أكثر رقيا وهو استمرار البقاء البشرى ، وهذا أيضا وسيلة لهدف أكثر رقيا وهو العمارة والحضارة وهو وسيلة لهدف تأكيد الذات البشرية وتأكيد عظمتها وعظمة الحكمة من وجودها ، وهكذا .. فلئن سحبت العاطفة أو بدأ الحوار هنا فى هذا الحدث باهتا والصراع هذيلا ، فليس ينفى ذلك وجود الصراع إنما الصراع موجود على المستوى الداخلى فابن القارح يصارع الإنتظار والقلق والتوتر صراعا مستميتا صراعا داخليا – ولما كان ابن القارح غير متماسك نتيجة لاعمال الانتظار لدخول النار– كتوقع – أو الجنة وهو مالم يضمنه لسابق علمه بتاريخه الطائش ، وهو ما يوضح قلقه الشديد . لذلك يصبح

طبيعيا أن يظهر الحدث هنا غير متماسك والصراع قلق . فإذا بدت من الحوار هنا صورة بين شخص وآخر – إلا أنه ينقلنا إلى حياة ابن القارح الخاصة الداخلية ، مشاعر القلق عنده التى تضطره إلى أن ينتقل من شاعر إلى شاعر بطريقة القفز الضفدعي .

والحدث هنا لطبيعته التسجيلية (التحقيق الدرامى) يبدو وكأنه منفصل فى أوله عن آخره في حين أن المنفصل هنا هو داخل ابن القارح ، ولأن الحدث مبنى على فعله مع الآخرين وردود أفعالهم عليه وكان فعله مدفوعا بنوازع بشرية بحته وهى القلق والتوتر ولكن الحدث متماسك داخليا – فى نفسه .

تمركز الاحداث فى رسالة الغفران حول البطل :

تتمركز الأحداث فى رسالة الغفران ، وكذلك الشخصيات حول شخصية ابن القارح فهو المحور وهو محرك الصراع . حيث يتراجع بالرواية السردية إلى الوراء ليحضر من الماضى شخصيات لم تكن موجودة فى عصره وأحداث غابرة وبذلك التراجع يبعد عن الهدف كلما اقتربنا منه .

ومثال ذلك قوله : [١]

ابن القارح : وكنت قد رأيت فى المحشر شيخا لنا ، كان يدّرس النحو فى الدار العاجلة يعرف بأبى على الفارسى . وقد امترس به قوم يطالبون ويقولون : تأولت علينا وظلمتنا . فلما رأنى أشار بيده فجئته فإذا عنده طبقة منهم " يزيد بن الحكم الكلابى " وهو يقول " ويحك ، أنشدت عنى البيت برفع الماء " " ولم أقل إلا الماء . وكذلك زعمت أنى فتحت الميم فى قولى :

تبدل خليلا بى كشكلك شكله فانى خليلا صالحا مقتوى

وإنما قلت مقتوى بضم الميم .

ابن القارح : وإذا هناك راجز : يقول : تأولت على " " واذا رجل آخر يقول :

(١) رسالة الغفران ص ٢٥٤ و ما يليها ، قراءة جديدة فى رسالة الغفران ص ١٢٦ و ما بعدها .

ادعيت عليّ أن "الها" راجعة إلى الدرس في قولي :

" هذا سراقة للقرآن يدرسه "

" وإذا جماعة من هذا الجنس كله يلومنّه على تأويله . فقلت يا قوم إن هذه أمور هينة ، فلا تعنتوا هذا الشيخ فإنه يمتّ بكتابه في القرآن المعروف بكتاب " الحجة " وإنه ما سفك لكم دماء ، ولا احتجن عنكم مالا . فتفرقوا عنه .

وشغلت بخطابهم والنظر في حوارهم ، فسقط مني الكتاب الذي فيه ذكر التوبة فرجعت أطلبه فما وجدته ".

وهكذا نجد الحدث كله قد استرجع به ليقص حكاية دفاعه عن أستاذه مما ترتب عليه – في الرواية ضياع صك الغفران منه . وكان هذا سببا يستدعي الحدث التالي له – حدث ولّد حدثا – فكأن هذا الحدث المروي حينا والمجسد بشخوصه الماضية اختراق للحال إنماأعيد تجسيده – تصويرا منه لمحنته في الموقف على باب الجنة . وهذا الحدث متمركز حول شخصية ابن القارح . فبسبب هذا الحدث الثانوي (الحوير النحوي) كان حدث ضياع كتاب التوبة منه وعن طريق هذا الحدث المسترجع بعد ابن القارح عن الهدف الذي هو نهاية الحدث .

عناصر الحدث في رسالة الغفران :

إلى جانب عنصري الإيهام والتغريب ، فإن الحدث في رسالة الغفران يشتمل على عناصر الحدث الدرامي الكامل بمعنى أننا نجد فيه (الأزمة والنورة والإنفراجة والنتيجة) وبقية العناصر المكملة للحدث من (توتر وتشويق واستشفاف ، الخ ...) ومثال ذلك ما نجده في مشهد ابن القارح في المحشر وهو مشهد استطرادي :

(أ) الأزمـــــــــة

ابن القارح : فطفت على العترة – من آل البيت – فقلت :إني كنت في الدار الذاهبة إذا كتّبت كتابا وفرغت منه قلت في آخره : " وصلى الله على سيدنا محمد خاتم النبيين " . وعلى عترته الأخيار الطيبين " وهذه حرمة لي ووسيلة .

فقالوا : ما نصنع بك ؟ .

فقلت : إن مولاتنا فاطمة عليها السلام قد دخلت الجنة منذ دهر ، وإنها تخرج فى كل حين مقداره أربع وعشرون ساعة من الدنيا الفانية ، فتسلم على ابيها وهو قائم لشهادة القضاء ، ثم تعود إلى مستقرها فى الجنان . فإذا هى خرجت كالعادة فأسالوا فى أمرى بأجمعكم فلعلها تسأل أباها . صلى الله عليه وسلم فيّ .

(ب) الـــــــــدورة

ابن القارح : فلما حان خروجها ونادى الهاتف : أن غضوا أبصاركم يا أهل الموقف حتى تعبر فاطمة بنت محمد صلى الله عليه وسلم .

فقالت : (تلك الجماعة التى سألت – لمولاتنا فاطمة) هذا ولى من أوليائنا قد صحت توبته ، ولا ريب أنه من أهل الجنة ، وقد توسل بنا إليك ، صلى الله عليك ، فى أن يراح من أهوال الموقف ويصير إلى الجنة فيتعجل الفوز .

(ج) الانفراجـــــــــة

ابن القارح : فقالت لأخيها إبراهيم صلى الله عليه : دونك الرجل فتعلقت بركابه وتخللنا الناس وقد عظم الزحام ، حتى وقفت عند محمد ﷺ فقال بعد أنه عرف أمرى : حتى ينظر فى عمله فسأل عن عملى فوجد فى الديوان الأعظم وقد ختم بالتوبة . فشفع لى فأذن لى بالدخول .[٣]

(د) التـــــــــوتر

وتشتمل الفقرة السابقة على مثال للتوتر " حتى وقفت عند محمد ﷺ فقال " ....". كما أن التوتر قائم فى موقف رضوان منه بعد الشفاعة : " فلما صرت إلى باب

---

(٣) قراءة جديدة فى رسالة الغفران ص ١٢٨ – هذا الشكل من الصياغة الدرامية هو الذى استعمله بريخت فى مسرحيته الملحمية (محاكمة لوكولوس) شخصية المتحدث باسم محكمة الموتى .

الجنة وقال لى رضوان : هل معك جواز ؟ فقلت : لا فقال لا سبيل لك الى الدخول إلا به .

فعييت الأمر والتفت ابراهيم ﷺ فرأنى وقد تخلفت عنه ، فرجع إلى وجذبنى جذبة نقلني بها إلى الجنه " .

والتوتر يكون قرب الإنفراجة . فعندما تحين لحظة الإنفراج والأمل فى الحل يكون التوتر مناسبا .

الضرورة والإحتمال فى الحدث (التقرير والتقدير) :

ويشتمل الحدث فى رسالة الغفران على احتمال فى الوقت نفسه .

فكما يشتمل الأدب عامة على ايحاء وتقرير ، فإن المسرح بشكل خاص يشتمل على ضرورة وعلى احتمال ، فالبطل أو الشخصية بمواصفات ودوافع معينة تصنع فعلا معينا يتناسب مع طبيعة تركيبها الذاتى والموضوعى اجتماعيا ، ونفسيا ، وجسميا . وهذا ما يسمى بالضرورة . ومثالها نراه فى قول (زهير بن إبن سلمى) ردا على ابن القارح .

ابن القارح : بم غفر لك وقد كنت فى زمان الفترة والناس همل " لا يحسن منهم العمل ؟ " .

زهير : كانت نفسى من الباطل نفورا ، فصادفت ملكا غفورا .[1]

فالضرورة التى أوجبت له الغفران : فعله (نفور نفسه من الباطل) ووجود (ملك غفور) كرد فعل لين على فعل سبق من (زهير) فى حين أن الإحتمال فى الحدث نراه فى قول ابن القارح فى نفس المشهد :

ابن القارح : (يكلم نفسه مستعجبا) : هذان ماتا فى الجاهلية ، ولكن رحمة ربنا وسعت كل شئ وسوف التمس لقاء هذين الرجلين فأسألهما بم غفر لهما [2]

---

(١) المصدر نفسة .

(٢) المصدر نفسة ص ٨٥ .

ففى قوله : " هذان ماتا فى الجاهلية " تقرير . والضرورة أوجبت عليه التقرير ، لأنه لا مناص عن أن يقول غير ذلك فى هذا الموضع ، لأن موتهما كان فى الجاهلية حقا .

وقوله ضرورة فى حين أن قولة " ولكن رحمة ربنا وسعت كل شئ " فيه تقدير ولكن هذا التقدير أو الإحتمال أوجبته ضرورة أخرى وهى رحمة ربنا . ولولا ثقة ابن القارح فى سعة رحمة ربنا لما كان التقدير (الإحتمال) أى لما كان تقديره . ولولا رحمة الله لما كان تقريره .

إذن فالثقة هنا ناتجة عن تقدير ابن القارح ، الذى هو تصور . فكأن التقرير المبرر بسعة رحمة الله لا يعدو أن يكون مجرد تقدير أى مجرد تصور اقتضته ثقة ابن القارح فى ضرورة أن تسع رحمة ربنا كل شئ .

وهذا التصوير المحتمل هو صفة الواثق عند ابن القارح كشخصية محورية فى الحدث الدرامي . والمؤلف نفسه بهذا هو الذى يغرس مثل هذه الثقة فى حيلة ذكية فى نفس شخصيته تلك . والمؤلف يصنع كل ذلك " فيظهر لك الغفران أمرا هينا قريب المنال[1] وكأن صفة الثقة فى رحمة ربنا إنما هى صفة الفنان لا وصفة الشاعر الأديب المؤلف (المعرى) .

<u>الزمن فى الحوار يؤكد طبيعة الضرورة والاحتمال أيضا فى الحدث .</u>

وطبيعة الزمن فى الحوار – هنا – تأكد الضرورة والإحتمال أيضا . فقوله : " هذان ماتا فى الجاهلية " دل على حدوث ذلك فى الزمن الماضى . فلا يعدو هذا القول أن يكون إخبارا أى تقرير عن تمام حدوث الموت فى الجاهلية . وتمام الحدوث يؤكد أن ما حدث كان ضرورة وإلّا ما كان قد حدث .

فى حين أن قوله : وسوف التمس لقاء هذين الرجلين فأسألهما بم غفر لهما " قد اشتمل على الزمن المستقبلى وهذه طبيعة الصراع الذى يشف عما يستقبل من أحداث تالية .

---

(١) دكتورة عائشة عبد الرحمن – الحياة الانسانية عند أبى العلاء المعرى . (القاهرة)

ذلك يعني أن استشفاف ما سوف يحدث هو مجرد تصور محتمل الحدوث – أولا – فالإحتمال اقتراح فى حين أن لحظة قول ابن القارح مخبرا أو مقررا ثم مقترحا الاحتمال أو النتيجة ، لحظة آنية ، لحظة حضور . فقوله قد وقع لحظة لفظية – أى فى الزمن الحاضر .

<u>على اننا قد لا نجد ضرورة فى بعض قول ابليس لابن القارح :</u>

ابليس : من الرجل ؟ .

ابن القارح : انا علي بن منصور [١] من اهل حلب . كانت صناعتى الادب اتقرب به الى الملوك .

ابليس : بئس الصناعة أنها تهب غفة من العيش لا يتسع بها العيال . وانها لمزلة بالقدم وكم أهلكت مثلك ، فهنيئا لك إذا نجوت . [٢]

وما احسب ان هذا رأى إبليس فى الأدب والأدباء . وهذا كلام أظن أنه يسعد المتدينين ، ذلك لان إبليس لا يمكن أن ينفر من الأدب بخيالاته ومستويات المحاكاة اللازمة له وتهويماته قد يصرف عن الدين فى نظر بعض رجاله المتزمتين .

وهذا حوار موضوع على لسان إبليس ، بمعنى أنه لم يستطع أن يخفى المؤلف . فهذا حوار أسقط القناع الإبليسى عن وجه المعرى . فإبليس هنا شبيه بالزمخشرى حين قال فى (أساس البلاغة) " الأدب صناعة مجفو أهلها [٣] فلا ضرورة هنا تفرض على إبليس أن يقول قولا لا يناسب طبيعته إنما هو قول المعرى لم يستطع اخفاءه ، فهو يكرر نفسه فى رسالته ولم يزل أهل الأدب يشكون الغير فى كل جيل ، ويخصون من العجائب بسجل سجيل ، وهو يستشهد بقول لمسلمة بن عبد الملك . [٤]

---

(١) فى الاصل " انا فلان بن فلان " ولكن دكتورة عائشة غيرتها وفى رأيى انها كما وضعت فى الاصل انسب واكثر ملائمة هنا لطبيعة موقف ابن القارح الذى يجب ان يتسم هنا بالخبث وهو ادعى الى اختباره لقدرة ابليس على كشف سريرة ابن القارح .

(٢) رسالة الغفران ص ٢٩٨ .

(٣) الزمخشرى – اساس البلاغة .

(٤) قال مسلمة بن عبد الملك " انهم اهل صناعة مجفوة " وهو كلام قال مثله الزمخشرى كما بينا – انظر رسالة الغفران ص ٤١٠.

خاتمة الفصل

ا- إن مجموعة الأحداث فى رسالة الغفران فيها اعتماد رئيسى علي عناصر ملحمية بسبب مايلى :

١- مجموعة الأحداث فى رسالة الغفران غير مترابطة ترابطا سببيا معقولا ، ولا محتمل الوقوع فى واقعنا . وهذا ما يجعل بين المتلقى وبين ما يعرض فاصلا أو مسافة فيما يعرف بالتبعيد أو التغريب .

٢- تثير رسالة الغفران أسئلة ذات طابع جدلى لغوى عميق . ولكن ليس بهدف توضيح علاقات الشخصية بغيرها وبالبيئة المحيطة بها واختياراتها ومسئولياتها واخلاقياتها ذلك لان شخصية (ابن القارح) فى رسالة الغفران شخصية الآخذ فقط ، فهو لا يعطى ولكنه يأخذ فقط ، أى أنه شخصية ذات بعد واحد ، مؤثرة فى البيئة المصورة ، ولكنها غير متأثرة . وهذا يعكس وجهة نظر الكاتب فى هذه الشخصية - لا شك - فهو يراه أنانيا ولذلك يصوره الأخذ دون عطاء وهذا أسلوب نقدى . وتلك عناصر المسرح الملحمى لا الدرامى .

٣- الحدث فى رسالة الغفران جزئيا - محاكاة لفعل كامل - ، أو بعض فعل غير كامل فهو يحاكى بعض أحداث العالم الآخر وكذا يحاكى بعض أحداث العالم الدنيوى للحياة العربية اليومية ولغته ذات ايقاع ولحن ونشيد - كما يقول أرسطو . ولكن عملية المحاكاة لا تتم كلها عن طريق اشخاص يفعلون الحدث ولكنها محاكاة بعواطفها الفاعلة ، ولكن بعض الأحداث مروية عن طريق السرد لا جارية بفعل مجسد . وهذا يبعد بين المتلقى وفكرة الحدث وشخصياتها بقضاياهم ومواقفهم ويقف موقفا حياديا. وهذه عناصر ملحمية لا درامية .

٤- غاية الحدث ليس إثارة الشفقه والخوف ، فنحن لا نشفق على بشار بن برد ، وهو مغمض العينين تفتحها له الزبانية بالكلاليب ، ليرى ماهو فيه

من عذاب ، ولا نشفق على إبليس فى النار ، وكذلك لا يخيفنا ما هو وما ذلك إلا لغرابة الصورة والتصوير ، ولغته فى الحديث إلى التى لا توحى إلينا بالخوف . وذلك عندما حاوره ابن القارح ، ونقد إبليس لفكرة (الولدان المخلدون) :

ابليس : اسألك عن خبر تخبرنيه : إن الخمر حرمت عليكم فى الدنيا وأحلت لكم فى الآخرة ، فهل يفعل أهل الجنة بالولدان المخلدين ، فعل أهل القريات ؟

" فالخمر والوقوع إلى الغلمان (الشذوذ الجنسى) من المحرمات فى الدنيا ، وهذا هو ما يقصده إبليس . وربما كان فى مثل هذا مثال لطبيعة الصراع بين الوجدان الفردى والجمعى .

ولكن الأثر الذى يتركه عند المتلقى مثل هذاالحدث هو الدهشة من روعة ما نرى من انتهازية ابن القارح من صفة الأخذ فيه مع انتفاء أى لون من العطاء ، اللهم فيما ندر كأن دافع عمليا عن أستاذة (الفارسي) لا دفاع الأديب ولكن دفاع التاجر عن تاجر ، والمالك عن مالك ، فطالما أنه لم يأخذ مالهم فلا بأس ، أو دفاع القبلى عن قبلى مثله ، فطالما (لم يسفك لكم دما ، فتفرقوا عنه) وهى لغة أقرب ما تكون لرجل شرطة طلبت نجدته فتدخل ليفض المشاجرة . ولا تعنى المشاجرة عنده سوى الاعتداء على المال أو النفس وهذا أسلوب ناقد للكاتب – فالحدث يعرض أو يروى منتقدا وهى خاصية درامية ملحمية – عرفت أو لم تعرف على أيام المعرى ، فالكاتب لا يكتب ما يكتب ولا الفنان يفن وأمامه مقياس منهجي لمذهب معين ، مع ملاحظة أن المذاهب الفنية لم تكن قد عرفت بعد .

كذلك يؤثر الحدث فينا دهشة من القيود التى تكبل إبليس وهو فى حفرة بالغة العمق . والشفقة لا تؤثر فينا لرفض ابن القارح تلبية مطالب الحورية (الأنثى الثعبان) لممارسة اللهو الجنسى وما شابه ذلك .

ب – إن رسالة الغفران كأى عمل درامى تشتمل على عناصر الحدث من (أزمة وذروة وانفراجة وتوتر وتشويق ...الخ ...) .

ج – إن التفريعات فى الأحداث من حدث رئيسى تضع الصراع فى القسم الواثب من أنواعه .

د- إن الاستطرادات فى الحوار لا تعوق النص عن أن يمثل ويعرض على المسرح ذلك لأن النص المسرحى ليس شيئا منتهيا ، بل شئ يتحرك ويسعى إلى الإستمرار فى العرض " ونظرا لا ستحالة نقل كل سنن النص الى العرض يختار العرض بعضها ، ويتجاهل البعض الآخر ويخلق أحيانا سننا أخرى والنص أساس العرض لكنة يختلف عنه فى الوقت نفسة إختلافاً جذرياً فلغة النص وهى لغة طبيعية تترجم فى العرض نفسه إلى لغات عديدة غير لغوية ، لذا لا يمكن أن تكون قراءة النص وقراءة العرض قراءة واحدة وعندما تقدم لغة النص العناصر اللازمة للعرض فإنها تفقد طابعها الفردى وتصبح لغة ضمن لغات أخرى . (١)

---

(١) دكتورة - سامية اسعد - سيمولوجيا المسرح - مجلة الفصول م١ ع٣ - ابريل ١٩٨١ ص ٦٩

الباب الثانى

الفصل الثانى

الشخصيات بين التصور والفعل



إذا كنا قد انتهينا فى الفصل السابق إلى تحديد طبيعة الأحداث والرواية فى رسالة الغفران إلا أن الأحداث والرواية لا تعدو أن تكون مجرد أفعال مجسدة أو مروية بشخصيات : (بفاعلين) ولما كانت الأفعال لا يمكن أن تحدث إلا بفاعلين ، لذلك وجهنا نظرنا نحو الشخصيات لنكشف حقيقتها من خلال التصور والفعل .

فإذا كان التصور هو ما سيحدث أو ما يتوقع أن يحدث مستقبليا وكان الفعل هو ما حدث وتم ومضى أو ما يحدث الآن فى الحاضر المباشر وما زال ، إلا أن وسيلة التصور – أيضا – (الفكر المنطوق) بالكلمات والأقوال أو بالحركات الظاهرية فى حالة الفعل ، لأن تشكيل الفعل يتوسل بالكلمات والحركة ، معا " فإن الأشياء التى تحدث فى المسرحية غالبا ما تكون لها تأثير وقع الأشياء التى تقال . حقا إن الحركة أعلى صوتا من الحوار نفسه [(١)] .

ولما كنا قد بحثنا فى الفصل السابق الفعل ورد الفعل فى إطار الأحداث والتصور من خلال الرواية إلا أننا فى هذا الفصل بتعرضنا للفعل والتصور إنما نعرض لهما من خلال طبيعة الشخصية وأبعادها الجسمية والنفسية والإجتماعية وعلاقة ذلك بالتصور من حيث مواءمته للشخصية ثم مراجعة ما تحقق من تصور الشخصية (ما تحول إلى فعل) .

على أن التصور فى رسالة الغفران هو تصور مقدم لحدث مرغوب حدوثه ، من بطلها والفعل فيه غير مباشر أحيانا . بمعنى أنه كان قد وقع فى الماضى ويعاد تجسيده أو عرضه عبر تصور المعرى رواية حينا ، وعبر استرجاع ابن القارح لاحداث غابرة يعاد تجسيدها وعرضها – إحياءها – فى واقع الماوراء ، أو أنه تجسيد مباشر من خلال الفعل الواقع فى حضور الشخصية الرئيسية .

و إذا كان لأبطال أو شخوص الغفران حرية التصور فى الجنة ، وحرية الفعل فإن ذلك يعنى أن الشخصيات فيها ، ذات إرادة حرة – فى العالم الآخر– وهذا ربما كان (مضمونا) أراد المعرى تاكيده تنفيسا عن قيود عانى منها كثيرا فى حياته الاجتماعية وحياته الخاصة .

---

(١) إلمرايس – المسرحى الحى – ترجمة / د. داودحلمى السيد (القاهرةدار نهضة مصر للطباعة والنشر ١٩٦٥) ص ٢٥

انطباعة عامة عن شخصية ابن القارح البطل الحر المريد فى العالم الآخر .

أبو العلاء : " فيقال له أنت مخيّر فى تكوين هذه الجارية كما تشاء." [١]
أي أنه مشترك فى عملية الخلق .

إن المتصفح لدور ابن القارح فى نص الغفران ، لا يفوته أن يدرك بوضوح أن هذه الشخصية بالصورة العامة التى رسمت بها شخصية حرة مريدة – لها قدرة على الاختيار – وعلى تنفيذ هذا التصور المرسوم و المختار منها – كما تتحقق تلبية دائمة لمطالبه ، حيث أن تصوراته تتحول إلى أفعال أو أحلامه فى اليقظة تتحقق فورا بمجرد ورودها على ذهنه . ومثال ذلك ما نجده فى قول ابن القارح .

للنابغة الذبيانى : لله درك يا كوكب بنى مرة ولقد صحف عليك أهل العلم من الرواة وكيف لى بأبوى عمرو : المازنى والشيبانى وأبى عبيدة ، وعبد الملك (الأصمعى) وغيرهم من النقلة لأسألهم كيف يروون ، وأنت شاهد لتعلم أنى غير المتحرض ولا الولاّغ [٢].

أبو العلاء معلقا : فلا يقر هذا القول فى أذن أبى أمامة [٣] إلا الرواة أجمعون قد أحضرهم الله القادر من غير مشقة نالتهم ، ولا كلفة فى ذلك أصابتهم . فيسلمون (على أهل المجلس) بلطف ورفق .

ابن القارح : من هذه الشخوص الفردوسية .

الرواة معا : نحن الرواة الذين شئت إحضارهم آنفا .

ابن القارح : لا إله إلا الله مكوّنا مدوّنا ، وسبحان الله باعثا وارثا ، وتبارك الله قادرا لا غادرا [٤] وفى مشهد مجلس طرب وغناء جمع بين " ابن القارح والإوز ولبيد ومغنية والرواة " :

ابو العلاء : (ممهدا) ويخطر له غناء القيان بالفسطاط ومدينة السلام ويذكر ترجيعهن بميمية المخبل السعدىّ " .. وهذا مجرد تصور .

---

(١) رسالة الغفران . القاهرة – دار المعارف . ط٦ ، نفسه ، ص٢٨٩ .
(٢) رسالة الغفران – نص مسرحى من القرن الخامس الهجرى – مشهد مع النابغتين ص٩٨ –٩٩ .
(٣) النابغة الذبيانى – الطرف الاخر فى الحدث .
(٤) المصدر السابق – مشهد للمجلس الأدبى .

حلم اليقظة

أبو العلاء (روايا) : تندفع الجوارى التى نقلتهن القدرة من خلق الطير (الإوز) إلى خلق الحور ، تلحن قول " المخبل السعدى " .

ذكر الرّباب وذكرها سقم وصبا ، وليس لمن صبا عزم

وإذا ألمّ خيـــالها طرفت عينى فماء شئونها ســـجم

كاللؤلؤ المســجور توبع فى سلك النظام فخـــانه النظم

ابن القارح معلقا على اللحن والغناء :

فتبارك الله القدوس نقل هؤلاء المسمعات من زي ربات الأجنحة إلى زى ربّات الأكفال ثم ألهمن الحكمة في حفظ أشعار لم تمرر قبل بسماعهن ، فجئن بها متقدمة ، محمولة على الطرائق ملحنة [1]

فهذه كما نرى صور توضح إلى أى مدى كان ابن القارح حرا مريدا ، فى الجنة ، يتصور فتتحقق له تصوراته وأحلامه أو تتجسد له فعلا أو واقعا ماديا - فورا - وقد تتجسد له أحداث وظروف لم تكن متصورة لديه - لم يفكر فيها - مثلما حدث فى مجلس الطرب أيضا .

ابو العلاء :[2] يمر رفّ - سـرب - من إوز الجنة ، فـلا يلبث أن ينزل على تلك الروضة ويقف وقوف منتظر الأمر .

ابن القارح : (للسرب وقد توقع أن يتكلمن) : ما شأنكن ؟ .

الأوز : ألهمنا أن نسقط في هذه الروضة نغنى لمن فيها من شرب .

ابن القارح : على بركة الله القدير .

الراوى : ينتفضن فيصرن جوارى كواعب ، يرفلن فى وشي الجنة ، وبأيديهن المزاهر وأنوا ع ما يلتمس به الملاهى .

ابن القارح : (لأحداهن على سبيل الإمتحان) :

اعملى قول أبى أمامة ، وهو هذا القاعد :

---

(١) المصدر السابق ص ، ص ١٠٨-١٠٩.

(٢) المصدر السابق ص ١٠٥ .

أمن آل ميه رائح أو مغتدى عـجـلان ذا زاد وغـيـر مـزوّد
ثقيلا اول

الراوى : تصنعه فتجيء به مطربا ، وفى أعضاء السامع متسربا ، ويقترح عليها ابن القارح ألحانا ثمانية فتؤديها ببراعة مذهلة .

ابن القارح : (مهللا مكبرا) ويحك ألم تكونى الساعة إوزة طائرة ، فمن أين لك هذا العلم ، لو نشأت بين معبد بن سرية لما هيجت السامع هذا الهيج فكيف نفضت بسلة أوز وهززت إلى الطرب أشد الهز .

المغنية : وما الذى رأيت من قدرة بارئك إنك على سيف بحر لا يدرك له عبر. سبحان من يحيى العظام وهى رميم .

النمو البطئ للشخصية من رحم الأحداث .

ودور الشخصية الأنثوية فى نمو الحدث

ويشير ما سبق إلى نوع من الأحداث يجر الشخصية ويحرضها على الفعل وهو مثال للجدل بين الشخصية والفعل ، والشخصية والتصور وبالعكس وهذا قليل هنا ، إذ نجد شخصيات أخرى تحرك شخصية ابن القارح وتجرها إلى فعل . مع أن ذلك لا يخرج ابن القارح عن كونه حرا ومريدا لأنه عندما يصبح فعله رد فعل ، وحركته قد رسمتها له شخصية أخرى .

على أنه من اللافت أن الشخصية التى تحرك ابن القارح وترسم له حدود فعله هى شخصية أنثوية منقلبة دائما عن حيوان أو نبات أو طير أو (ثعبان) وهذا غريب حقا .

والمغنية هنا وهى التى هيجت سمعه وسمع الأخرين فى مجلس طربه ما هى إلا أوزة انقلبت امرأة . والحدث كله هنا – مجلس الطرب – الفعل فيه ليس لإبن القارح ، ولا كان له فيها إعمال تصويرى إنما هو حدث مقرر من القدرة الإلهية . ولكنه غير مرفوض من ابن القارح ولا من صحبه ، لأنه صادف هوى فى نفسه ، فلا أحد يرفض الطرب والغناء حقيقة ، ولا الحيوانات المتوحشة .

ومثل هذا نجده فى مشهد عوران قيس – حيث الحدث هو الذى يدفع ابن القارح إلى الإلتحاق به بمعنى أنه يدفعه إلى توليد حدث آخر جديد ، كرد فعل وجد نفسه داخله .

الراوى : فبينما هو – ابن القارح – يطوف فى رياض الجنة ، لقيه خمس نفر ، على خمس أينق .

ابن القارح : ما رأيت أحسن من عيونكم فى أهل الجنان ، فمن أنتم خلد عليكم النعيم .

(الخمسة معا ، ثم واحدا بعد الآخر يقدم نفسه)[١]

غير أن الحدث أيضا ينمو من خلال تحريك ابن القارح للصراع . فلو أنه اكتفى بالرؤية دون التعرض للخمسة لما كان هناك صراع فى الحدث ولأصبح مجرد رواية سردية للتعليق فشخصية ابن القارح مشاركة فى نمو الحدث ونامية معه .

ابعاد شخصية ابن القارح الاجتماعية والنفسية والجسمية :

البعد الجسمى : لعل فى اصرار المعرى على نعت ابن القارح بالشيخ ما يشير الى طبيعة الشخصية الجسمية . ومن الغريب حقا أن المعرى لم يسمح لابن القارح مطلقا أن يتحول إلى شاب أبدا مع مخالفة ذلك لما استنّه من تجسيد كل الشخصيات التاريخية فى صورة غير صورتها المعروفة بها جسميا ومن ثم نفسيا واجتماعيا . فلئن بدت جميع الشخصيات فى الجنة متقاربة إجتماعيا بحكم المكان (الجنة) وطبيعة المشاركة فى اللهو واللعب واللذة والاستمتاع الأبدى إلا أن ابن القارح لم تتغير صورته عما كانت عليه حالته الجسمية . لم يضع له المعرى تصورا جسميا نستطيع أن نوازن بينه وبين كونه وهيئته الفعلية الواقعية .

وهذا مخالف لما جاء فى الحديث النبوي من أن كل من يدخل الجنة يدخلها فى عمر ابن الإنسان (عيسى) وطلعة يوسف ، ولسان محمد .

قد يكون ذلك لأن همومه دنيوية ، إذ أنه لم يخلصه من التراث الحياتى المعرفى السطحى الذى يدور حول مشكل لغوى أو صرفى أو نحوى – اهتمامات لغوية فى الدرجة الأولى – تقول دكتوره عائشة عبد الرحمن . والوقوف عند غرابة التحية غير المألوفة هو الذى وجهنا وقد عرفنا شخصية ابن القارح ورأى أبى العلاء فيه .[٢]

---

(١) المصدر نفسه ص ١١٦.

(٢) المصدر نفسه ص ٥٤ .

البعد الإجتماعى ، ولقد تمثل أبو العلاء وهو يصغى إلى رسالة ابن القارح بما تنضح به من شر وخبث ومداهنة ونفاق ورياء ، الثعابين والحيات بتلونها ونعومتها السامة ، فجاءت تحيته الرمزية إستهلالا تلقائيا لرسالته إلى الرجل الذى قال فيه حين ذكر له " أعرفه خبرا هذا الذى هجا أبا القاسم المغربى .

ومع أن قول دكتورة عائشة فى ابن القارح صحيح إلا أننا لا نستطيع أن نستند إليه فى كشف البعد الاجتماعى لشخصية ابن القارح حتى مع كونه شخصية تاريخية .

ذلك لأن المهم فى هذا المكان أن نكتشف ذلك من خلال رسم المؤلف للشخصية .

ولا بأس بعد ذلك من أن نستزيد بما لدينا من معلومات تاريخية قابلة للنقد ، حول بعده الاجتماعى أو النفسى أو الجسمى .

وترجع أهمية البحث عن أبعاد الشخصية فيما رسمه المؤلف إلى أنها " عملية هامة فى البناء المسرحى ومعناه جعل كل شخصية فى صورة تختلف عن صور الشخصيات الأخرى . [(١)]

ذلك لأن الشخصية وهى المصدر الأساسى لخلق سلسلة الأحداث المتطورة من خلال الحوار والحركة السلوكية ، لا يمكن أن تؤدى فعلاً ما أو تتكلم كلاما ما أو يصدر عنها شئ لا يتطابق مع طبيعتها الجسمية والإجتماعية والنفسية تأسيسا على مبدأ التوازن الطبيعى والكونى وقد تتصور الشخصية خلال نمو الحدث المسرحى فيتلوّن الحوار حسب ما طرأ عليها من تغيير و كما يتلوّن حسب اختلاف الشخصيات . [(٢)]

من هنا عمدنا إلى النص الغفرانى نسترشد بما نجده فى أحداثه من إيضاح كما رسمها مؤلفها ، حتى نرى إلى أى مدى تواءمت التصورات والأفعال مع الفاعلين (الشخصيات) ومن ثم نحدد طبيعة التصورات وطبيعة الأفعال ونرى منطقية أن تتصور شخصية ما هذا التصور بالذات أو أن تفعل هذا الفعل بالتحديد .

---

(١) دكتور ابراهيم حمادة – طبيعة الدراما –القاهرة دار المعارف بمصر ص ٢٢ .

(٢) دكتور عبد القادر القط – من فنون الأدب المسرحية بيروت ط دار النهضة العربية . ١٩٧٨ .

على أن هذا يتطلب قبلا إجتهادا فى تحديد ماهية التصور وماهية الفعل وفروقهما.

ماهية التصور والفعل وعلاقتهما بالشخصية :

التصور : حينما يدور الصراع حول : ما الذى تريده الشخصية ، ما الذى يراد منها ؟ فهذه الإرادات قبل الصراع – تكون مجرد تصورات – وهى نتائج لصراعات داخلية بين الشخصية وبين نفسها وطموحاتها الإجتماعية وقدراتها الجسمية وعواملها النفسية .

الفعل : عندما يحسم الصراع الداخلى وتتبلور عنه نتيجة يراد لها الإلهام فى تحقيق الإرادة – إرادة الذات الفاعلة – تدخل هذه النتائج بعد تحولها إلى عناصر مواجهة فى صراع كبير بين إرادة صاحبها وإرادات غيره من الشخصيات التى تشاركه التضاد فى حيز زمانى ومكانى . وهكذا تتحول التصورات إلى أفعال لصالح فاعلها أو صالح المضاد له ، ولا تلبث أن تشكل عنصرا من عناصر تصور أكبر يسعى إلى أن يكون إرادة متحققة ، فعل أكبر .

وهكذا يحدث مع شخصية ابن القارح . على أن التصور قرب الشخصية السردية من الفعل لأن الشخصية السردية تروى الحدث ولا تجريه أو تجسده لا تصنعه ولكنها فقط تحكيه . وطالما وصلنا إلى تحديد طبيعتها وهى أنها (تحكى) الحدث فإننا فى الحقيقة إنما نقرر أنها إنما تطرح علينا تصوراتها لما جرى أو سيجرى .

ولكنها حين تعطينا مثالا حيا أو نموذجا لتصورها فإنما تخرج من إطار التصور إذ تولد منه فعلا مكررا استدعت له الشخوص من رقدة الماضى ووهبتها روحاً وحياة .

فكأن التصور هو حكاية الماضى أو المستقبل ، والفعل هو الحاضر بعينه مجسدا أمامنا .

وهذا ينطبق تماماً على شخصية الراوى (المؤلف نفسه) :

أبو العلاء : (ممهدا) ثم يضرب سائراً فى الفردوس فإذا هو بروضة مونقة ، وإذا هو بحيات يلعبن ويتماقلن ، يتخافغن ويتثاقلن فيقول .[1]

فالسرد هنا وإن يبدو تقريريا إلا أنه لا يعدو أن يكون مجرد تصور للموقف تصور (ماحدث) ما يلبث أن يتعدى حدوده ويتخطى كونه تصورا إلى أعتاب الفعل المعاد تجسيدة :

فقال : لا إله إلا الله ، وما تصنع الحيه فى الجنة "

ولكن هذا الفعل المعاد أو الحدث الذى بعثه من رقدته تصور المعرى عندما تخطى حدوده فتجسد مكررا – خرج من حيز الخيال إلى حيز الوجود المادي وما كان يمكن أن يحدث ذلك لولا استعداداته منذ البداية للقفز خارج حدود الخيال الذاتى ، حدود فردية المؤلف أو الراوى إلى حدود جماعية الأطراف الأخري الشريكة .

على أنه قول مسموع يتشكل من حيز إدراك القائل المتلقى – سماعا – كمثال متجسد فى مرحلة الإدراك الثانية – أى تصور الآخر – انتقل من حيز إدراك القائل إلى حيز إدراك المتلقى بالسمع .

فكأن الفعل هنا كامن فى حركة الإنتقال من القائل إلى حركة الإنتقال إلى السامع – المتلقى ولكنه فعل فقط لا يشكل عنصرا دراميا . ولا يدفع إلى فعل آخر مضاد له . واستعدادات التصور لأن يكون حدثا هنا قائمة فيما توحى به الحركة فى قولة " يلعبن ويتماقلن . ، يتخافغن ويتثاقلن .

(فلعب الحيات وتماقلهن وتخافغهن وتثاقلهن) لا يطمئن إليه ابن القارح وعدم الاطمئنان أو الذعر الذي يصيب ابن القارح –هو فى حد ذاته – فعل داخلى – أنتجه فعل الحيات وطبيعة ابن القارح النفسية والإجتماعية فلولا أنه فعل شرا ما توقع شرا .

---

(١) رسالة الغفران – تحقيق دكتورة عائشة عبد الرحمن نفسه –دار المعارف ص ٣٦٤ .

على أن هذا التداخل بين التصور والفعل يظل متأرجحا من بداية النص إلى نهايته . فهو ما ينفك يتحول إلى فعل ، ثم ما يلبث هكذا طويلا ، بل يرجع إلى أصله كتصور :

" أبى العلاء " فينطقها الله – جلت عظمته – بعدما ألهمها المعرفة بهاجس الخلد فتقول "[1] ثم لا تنفك تتجسد الحية – تبعث – من التصور إلي الحاضر الناطق" فتقول : " أما سمعت فى عمرك بذات الصفا " الوافية لصاحب ما وفى كانت تنزل بواد خصيب "[2]

وتستكمل الحية حكايتها " التى حكى النابغة الذبيانى قصتها فى شعره ، وتنشد القصيدة "[3]

وهكذا نرى أن الراوى كشخصية سردية تتوافق مع التصور ، وأن التصور هو الأصل الذي تستند إليه الشخصية السردية عندما تقرر أو تحاول تقرير ما حدث ووصف طبيعته بشكل يسعى حثيثا إلى كسب تأييد المتلقى فى تمهيده للحدث أو تعليقه عليه . على أن التصور إنما يتأتى بخبرة الراوى وثقافته . ومثل هذا التصور التمثيلى إنما يدل دلالة واضحة على ثقافة المعرى (الراوى) الأسطورية .

أبو العلاء : ويهكر (يشتد عجبه) أزلفه الله مع الأبرار المتقين – لما سمع من تلك الحية . فتقول هى :

الحية : ألا تقيم عندنا برهة من الدهر فإنى إذا شئت انتفضت من إهابى فصرت مثل أحسن غوانى الجنة ، لو ترشّفت رضابى لعلمت أنه أفضل من الدرياقة التى ذكرها ابن مقبل فى قوله

سقتنى بصهباء درياقة   متى ما تلين عظامى تلن .

ولو تنفست فى وجهك لا علمتك أن " صاحبة عنترة " تفلة (رائحتها كريهة) ولو أدنيت وسادك من وسادى ، لفضلتنى على التى يقول فيها الأول :

---

(١) المصدر السابق والصفحة .
(٢) المصدر نفسه .
(٣) قراءة جديدة فى رسالة الغفران : نص مسرحي نفسه ، ص ١٨٢ .

باتت رقودا وسار الركب مدلجا وما الأوانـــس فى فكر لسارينا
كأن ريقها مسك على ضــــرب شيبت بأصهب من بيع الشآمينا
يــارب لا تسلينى حبهـــا أبدا ويــرحم اللــه عبدا قــال : آمينا
" فيذعر منها – جعل الله أمنه متصلا " " وذهب مهرولا فى الجنة "
ويقول فى نفسه : كيف يركن إلى حية شرفها السم ، ولها بالفتكة هم . فتناديه : هلم إن شئت اللذة ، فإنى الأفضل من " حية ابن مالك التى ذكرها العبسى فى قوله :

ما ولدتنى حية إبنة مالك سفاحا ولا قولى أحاديث كاذب

وأحمد عشارا من " حية إبن أزهر " التى يقول فيها القائل :

إذا ما شربنا ماء مزن بقهوة ذكرنا عليها حية ابن أزهر

ولو أقمت عندنا حتى تخبر ودنا وإنصافنا ، لندمت أن كنت فى الدار العاجلة قتلت حية أو عثمانا : (ثعبانا) .

فيقول وهو يسمع خطابها الرائق لقد ضيق الله علىّ مراشف الحور الحسان ، إن رضيت بترشف هذه الحية .(١)

ولعل فى هذا ما يوضح مدى موافقة التصور للشخصية السردية (الراوية) .

دور المرأة فى تصور ابن القارح ،

وهذا يجرنا إلى تبين طبيعة المرأة فى جنة المعرى . وأنه لمن اللافت أن نرى النساء فى تصور ابن القارح :

١– منقلبات عن حيوان أو طير أو شجرة أو ثمرة . ولعله قد تأثر بفكرة التناسخ أو الفكرة الميثيولوجية القائلة : إن (حواء خرجت من ضلع آدم) .
٢– لا احتكاك لهن إلا مع ابن القارح . وكأن النساء فى الجنة خلقن خصيصا له وبشكل فورى منظور من ابن القارح . فربما أراد المعرى بذلك أن يؤكد أنه ليس فى ذهن ابن القارح سوى العبث واللهو بالسفسطة اللغوية

---

(١) رسالة الغفران – تحقيق دكتورة عائشة عبد الرحمن . نفسه ، ص ص ٣٧١ –٣٧٢ .

والأدبية وإثارة المعارك أو تحريك الضغائن النقدية القديمة كما نرى فى مشهد المنافرة بين الأعشى والجعدى (١) .

نابغة بنى جعدة : (ماضيا فى سخريته) أتكلمنى بمثل هذا الكلام ياخليع بنى ضبيعة ، وقد متّ كافرا واقررت على نفسك بالفاحشة .

" أغرك أن عدّك بعض الجهال رابع الشعراء الأربعة وكذب مفضّلك ، وأنى الأطول منك نفسا والأكثر تصرفا . ويثب نابغة بنى جعدة على أبى بـصير ، فيضربه بكوز من ذهب ".

ثم هو بعد ذلك يظهر التوسط والوساطة بين المتخاصمين ويظهر بمظهر المرشد والحكم . على أن ذلك يؤكد أن ابن القارح محرك الأحداث – منشط الفعل ومثبطه .

" ***ابن القارح*** :لا عربدة فى الجنان . إنما يعرف ذلك فى الدار الفانية بين السفلة الهجاج وإنك يا أبا ليلى لمتنزع " (متسرع)

٣- لا وجود للنساء فى نار المعرى :

وقد يظن أن هذا يشكل نظرة المعرى للنساء ، فهن على ما يبدو ومما سبق وسيلة للمتعة ليس إلا وهن جائزة أو مكافأة .

ابن القارح (٢) : (النابغة بنى جعدة وهو ينهض مغضباً ، فيكره انصرافه على تلك الحال) يا أبا ليلى: إن الله جلت قدرته ، منّ علينا بهؤلاء الحور العين اللواتى حولهن عن خلق الأوز ، فاخترت لك واحدة منهن لتذهب معك إلى منزلك ، تلاحنك أرق الألحان ، وتسمعك ضروب الألحان .

---

(١) قراءة جديدة فى رسالة الغفران – نص مسرحى ص ١١٠ والمعرى ينتقد فكرة التناسخ يقول : " أفلا يرى مولاى الشيخ إلى مارمى به هذا البشر من سؤ التمييز وتحيزهم الى ما يمتنع من التحيز " رسالة الغفران – تحقيق دكتورة عائشة عبد الرحمن – المعارف . نفسه ص ٤٦٩

(٢) المصدرالسابق نفسه ص ١١٤ – انظر ايضا رسالة الغفران – المعارف ص ٣٧١ – ٣٧٢ و الصفحة السابقة من بحثنا .

وليست هذه جزءا من نظرة المعرى للمرأة ولكنها نظرة ابن القارح . ولربما يؤكد ذلك ما نجده من أشعار عن المرأة فى اللزوميات وما توصل إليه دكتور يسرى سلامة فيما كتب عن نظرة المعرى للمرأة (١) حيث انتهى دكتور يسرى إلى أن سهام النقد والذم ليست موجهة للمرأة بقدر ما هى موجهة ضد فساد المجتمع الذى هى جزء منه ولربما إذا نظرنا إلى بعض مما كتب من أبحاث عن المرأة فى بعض إنتاج أبى العلاء المعرى فقد نتوصل كما توصلت إلى مثل ذلك الباحثة ناجية مرانى (٢) " بعد دراستى اللزوميات ، ووقوفى متأملة موضوع المرأة وجدت أن أبا العلاء لم يكن ذاتيا فى حديثه عن النساء اللهم إلا فى موضوعين نفى الحب والزواج عن نفسه ووجدت أيضا موقف المعرى من المرأة ذ جانبين :

ا– جانب مع المرأة ويتضمن :

١– الثناء عليها .

٢– نصحا وتحذيرا لها .

٣– دفاعا عنها .

ب– وجانب أخر ضد المرأة ويحوى :

١– ذما لها .

٢– نصحا وتحذيرا منها .

إن أهم ما يهم المعرى هو حرمة المرأة وعفتها " وهو يبارك جمال المرأة ونسلها وتواصل الباحثة عن المرأة فى لزوم مالا يلزم فتقول :

" ويثنى الشاعر على المرأة بشرط آخر هو العمل ويقرن المرأة التى تتعاون ورجلها فيما يعود بالنفع على الأسرة بالجنة ، ويأمر بالتشاور معها والإنجاب منها " .

وربما وضح ذلك المعرى حين تعرض (لحمدونه الحلبية) (وتوفيق السوداء) فى رسالة الغفران . " ويفضل المعرى المرأة تجيد الغزل وتجهل أفانين الغزل والعزف و الراح .

---

(١) دكتور يسرى سلامة : النقد الإجتماعى فى آثار ابى العلاء المعرى – القاهرة دار المعارف ، نفسه .

(٢) المرأة فى اللزوميات – المورد – العراقية – مجلة تراثية فصيلة – المجلد الخامس – العدد الخامس – العام الثانى ١٩٧٦.

وهذا واضح أيضا فى رسالة الغفران إلا أنّ كونها منقلبة عن حيوان ضار أو طائر برى داجن أو شجرة أو ثمرة خاص برسمه لشخصية بطله (ابن القارح) .

فكونها منقلبة عن طائر داجن راجع لنظرة استهلاكية – فهى مع كونها مستكنة فى البيت إلا أن إمكان الإطمئنان إلى ذلك هو ضرب من الإطمئنان إلى بقاء طائر فى مكان ما بدون قفص .

وكونها منقلبة عن حية فهو إيعاز إلى أن ابن القارح لا يطمئن إلى المرأة ، بل يرى فيها حية مختبئة – ظاهرها عكس باطنها – إلى جانب ما في تلك الصورة من سخرية بابن القارح نفسه . وربما رأى المعرى انتقاد ابن القارح وهو يرسم شخصيته إذ يراه شيخا – يصفه طوال النص بهذا الوصف متصابيا ، وربما وضح ذلك موقف المعرى من علاقة الشيوخ الجنسية بالفتيات عموما .

تقول عرس الشيخ فى نفسها　　لا كنت يا شر خليل محب

ويذم أبو العلاء زواج الشيوخ بالفتيات مذكرا إيّاهم بتفاهه مكانتهم فى صفقة من هذا النوع .[1]

وربما كان فى انقلاب صورة المرأة أو انسلاخها عن شجرة أو ثمرة دلالة على أنه نتيجة . وأنها فاكهة لا يتأتى لك أن تنالها دون زرع ووقت وجنى فهو لم يرها مع صورة (قمر) أو (شمس) كما يراها (رومانتيكيو) عصرنا ذلك لأن الإنسان يستعمل مفردات عصره . غير أنه رأها نوعا من الثمار والفاكهة المغلفة المحصنة – التي دونها قشرة صلب – وهي النادرة أيضا .

- **البعد الإجتماعى عند بعض شخصيات الجنة والنار المعرية .**
- **طبيعة شخصية ابن القارح البعد الإجتماعى الموسوم لها .**

ابن القارح :　(يريد أن يصلح بينهما) .

يجب أن يحذر من ملك يعبر فيرى هذا المجلس ، فيرفع حديثه إلى الجبار الأعظم فلا يجر ذلك إلى ماتكرهان ، واستغنى ربنا أن ترفع

(١) المصدر السابق .

الأخبار إليه ، ولكن جرى ذلك مجرى الحفظة فى الدار العاجلة .
أما علمتا أن آدم خرج من الجنة بذنب حقير فغير آمن من ولد آدم أن يقدر له مثل ذلك [١] .

وربما يوضح ذلك المقطع من حوار ابن القارح وهو يفض الإشتباك بين (الأعشى ونابغة بنى جعدة) طبيعة الشك عند ابن القارح يخشى تجسس أحد الملائكة على مجلسهم وهذا يدل على طبيعته الماضية – الدنيوية – وهذا إلى جانب أنه يمثل سوء ظنه ، إلا أنه يدل أيضا على تشكيكه فى قدرة الله .

تلاؤم طبيعة الجنة مع طبيعة الشخصيات جميعا بإستثناء إبن القارح

إذا كنا نرى أنه من الضرورى تماما تلاؤم الشخصية مع بيئتها التى صورت فيها إلا أننا نلحظ أن المعرى قد عمد إلى تصوير شخصية إبن القارح بحيث تبدو غير متوافقة مع البيئة التى وضعه فيها و بحيث تبدو البيئة نافرة منه ، ويصبح إبن القارح نشازا فى بيئة كل عناصرها متوافقة ومنسجمة مع بيئتها أو وسطها الإجتماعى ، وأمثلة ذلك كثيرة ، نكتفى بنموذج أو أكثر منها :

ابن القارح : لا أراك تفهم ما أريده من الأغراض . ولقد هممت أن أسألك عن بيتك الذى استشهد به سيبويه وهو قولك .

أرواح مودعٍ أم بكور أنت فانظر لأى حال تصير

فإنه يزعم أن " أنت " يجوز أن يرتفع بفعل مضمر يفسره قولك : " فانظر " وأنا استبعد هذا المذهب ولا أظنك أردته .

عـــــدى : هذه الأباطيل ، ولكنى كنت فى الدار الفانية صاحب قنص [١]

فهذا مثال يوضح تنافر ابن القارح عن الوسط الذى اقتحمه تسولا للشفاعة حين افتقد عملا صالحا فى حياته فهو مرسوم كشخصية دخيلة مقحمة على بيئة الجنة . فى حين أن الآخرين متلائمون مع البيئة .

عـــــدى : فهل لك أن نركب فرسين من خيل الجنة .[١]

---

(١) قراءة جديدة فى رسالة الغفران : نص مسرحى ص ١١٣.
(٢) المصدر نفسه ص ٩٠ .

ومثال آخر : يدل على أن ابن القارح مقتحم دخيل لوسط ليس ملائما له ، وكيف أنه شقى فى الجنة كما هو فى الدنيا فهو لم ينعم كغيره بنعيم الفردوس .

ابن القارح للشماخ : لقد كان في نفسي أشياء من قصيدتك التى على حرف الزاى وكلمتك قصيدتك التى على الجيم ، فأنشدتهما لازلت مخلدا كريما .

الشماخ : لقد شغلنى عنهما النعيم الدائم ، فما أذكر منهما بيتا واحدا .

ابن القارح : لقد غفلت أيها المؤمن وأضعت ، أما أن كلمتيك أنفع لك من إبنتيك ذكرت بهما فى المواطن وشهرت عند راكب السفر والقاطن وأن القصيدة من قصائد النابغة لا نفع له من ابنته (عقرب) ولعل تلك شانته بما زانته ، وأصابها فى الجاهلية سباء . وإن أنشدتك قصيدتك فإن ذلك ليس بمتعذر على .[2]

الشماخ : (وكأنه يسمعها لأول مرة) شغلتنى لذائذ الخلود عن تعهد هذه المنكرات (ويتلو) ﴿ **إن المتقين فى ظلال وعيون * وفواكه مما يشتهون * كلوا وأشربوا هنيئا بما كنتم تعملون** ﴾[3]

ومن الجلى الواضح لنا اقتحام ابن القارح لحياة الناس وتطفله عليهم ، كما أنه من الجلي الواضح شقاءه فى الجنة مثلما كان شقيا فى حياته ، وهذا ماثل فى اقتحامه حياة الناس وتطفله وادعائه . وليست هذه من طبيعة بيئة الجنة وليست هذه صفات أهلها وشخوصها ، فى حين أننا نجد فى المقابل انسجاما تاما بين الشخصيات و بين البيئة (الجنة) .

ولربما كان مناسبا أن نشير إلى أن أبا العلاء قد تعمد رسم شخصية ابن القارح محركة للصراع ظاهريا ولكنها فى نفس الوقت متصارعة داخليا فوجد أنه الفردى يتصارع مع وجدان الجمع من أمته .

فإذا كان الناس فى الجنة (متقين) وجازى الله المتقين بظلال وعيون وفواكه

---

(١) المصدر نفسه ص ٩١.

(٢) المصدر السابق رسالة الغفران ص١١٧ - و المعارف ص ص ٢٢٨ . - ٢٢٩ .

(٣) سورة المرسلات الايات : ٤١ - ٤٣ .

يشتهونها وهم فيها ليس لعمل يعملونه إذ أنهم كانوا قد عملوا فى الحياة وإنما وجودهم كان نتيجة للمغفرة والشفاعة (سعة) رحمة الله وجزاءهم كان نتيجة عملهم ولكن ابن القارح ليس كذلك ، فهو هنا عامل أبدا . يتحرك أبدا مخالف لسنة الجنة أبدا ، لغة أهلها ليست لغته ، مفرداته ليست مفرداتهم . أبدا نافر مستنفر ، دخيل مقتحم متطفل ، وليست هذه من صفات شخوص هذه البيئة . فأية جنة تلك التى هو قد كوفىء بها .

ولعل أبا العلاء أراد أن يظهر ذلك لمأ وجده يقتحم عليه حياته وعزلته بكتابه إليه الذى جاءت رسالة الغفران ردا عليه [1]

فكأن المعرى يرسم شخصية حددتها انطباعته عنه " أعرفه خبرا " وفهمه له من رسالته ، هى شخصية ليست متلائمة بحال مع البيئة : (الجنة) غير مستمتعة بغير دار الشقوة .

" عمرو بن أحمر " (لابن القارح) : فالعجب لك إذ بقى معك شئ من روايتك [2] وذلك بعد أن اقتحم ذلك عليه حياته فى الجنة وأخرج له ما فى جعبته من شعر غيره واعتذر بأنه لا يتذكر سوى بيت واحد واستشهد بالآية ﴿ **يوم تذهل كل مرضعة عما ارضعت وتضع كل ذات حمل حملها ، وترى الناس سكارى وما هم بسكارى ولكن عقاب الله شديد** ﴾ [3] .

ولكنه فيما يبدو شخصية هى ضد السعادة وضد الشقاء فهو غير متأثر هنا . هو شخصية مؤثرة فقط وهذا ضرب من النمطية لا أظن أن المعرى وقع فيه ولكنه قصده ليجسد انطباعه النقدى حول شخصيه ابن القارح التاريخية ، قصد فيه ولكنّ قصده أن يخرجه من التاريخ البشرى إلى التاريخ النمطى فهو فى نظره على ما يبدو ظاهرة أو حالة ذهنية تمشى أو تدب على الأرض .

---

(١) انظر – رسالة ابن القارح – المنشورة بتحقيق دكتورة عائشة عبدالرحمن في كتابها المحقق مع رسالة الغفران الذى تضمن الرسالتين – دار المعارف .

(٢) قراءة جديدة فى رسالة الغفران ص ١١٨.

(٣) سورة الحج الآية (٢) .

وحتى مع تبرير ابن القارح لعدم تأثره بما جرى فى الموقف – بالحشر –

" إنى كنت أخلص الدعاء فى أعقاب الصلوات قبل أن انتقل من تلك الدار ، أن يمتعنى الله بأدبى فى الدنيا والأخرة ، فأجابنى إلى ما سألت وهو الحميد [١]

مثال ثالث :

ابن القارح : لقد أحسنت فى الدالية التى أولها :

حـــميد : لقد شغلت عن كل ميم ودال ، بملاعبة حور حذال – ممتلئات الجسم .

ابن القارح : لقد شغلت بما وهب ربى الكريم ، ولا خوف على ولا حزن [٢]

فهذه طبيعة ابن القارح مرواغة وهروب وفهم شاك واقتحام أو اختراق امان الغير فى غير ملاءمة أو مناسبة .

طبيعة شخصية ابن القارح فى البعد النفسى المرسوم لها

إن القائلين إن هم العرض اللغوى فى رسالة الغفران قد كان الشغل الشاغل للمعرى [٣]

" هدفه الرئيسى من رحلته الى ما كان هو إجراء لون من النقد الأدبى واللغوى " [٤]

" يستفيد من إطار الرحلة إلى الحياة الآخرة ليقدم فيضا من البحوث اللغوية والأدبية التى كانت شغله الشاغل فى هذا الأثر " .

ربما أصابوا بعض الشئ لو أنهم قالوا ذلك عن كل رسائله الأدبية ، أما خص (رسالة الغفران) بذلك فهو إهمال النظر نحو ملاءمة الحوار الخاص باللغة والقضايا الأدبية والعقائدية لشخصية إبن القارح بطل النص الدرامى .

والرأى عندى أن همّ العرض اللغوى فى رسالة الغفران ، هو همّ الشخصية لا

---

(١) المصدر السابق ص ١١٨ .

(٢) قراءة جديدة فى رسالة الغفران ص ص ١٣٠ – ١٣١ .

(٣) راجع دكتور شوقى ضيف – الفن ومذاهبة فى النثر العربى ، ودكتور مصطفى الشكعة – الأدب فى موكب الحضارة الاسلامية .

(٤) دكتور صلاح فضل – تأثير الثقافة فى الكوميديا الالهية لدانتى – القاهرة ، دار المعارف ص ص ٧٢ ، ٧٣ حتى قوله " رحلته يؤدى إلى ابن القارح لا إلى أبى العلاء ، فالذى قام بالرحلة هو ابن القارح لا المعرى الذي صورها .

المؤلف إذ يشكل جزءا من البعد النفسى فى شخصية ابن القارح .

. فالتقعر اللغوى (فى لغة الحوار) يكشف عن طبيعته ، والتقعر اللغوى هنا لا يقصده المعرى ليثبت فصاحته وجزالة لفظه وعظيم علمه وإلمامه اللغوى والتاريخى إلخ ..... .

بقصد إيضاح مظهرية ابن القارح حتى ولو كان متقصدا إبراز فصاحته وتقعره إلا أننا لا نحسب التقعر على المعرى ، ولا قصد الإبراز اللغوى والعروضى ولكننا نحسبه على ابن القارح ، بل يتعمق فهمنا له كرجل متقعر متظاهر .

لماذا لأن التقعر والفذلكة ليست بارزة عند أحد من شخصيات الغفران فى الجنة أو النار غير ابن القارح والراوى – المعرى – ولكن المعرى (الراوى) ليس هو المتحدث فى المسائل الصرفية والنحوية والعروضية ، ولكنه ابن القارح ، فالكلام يدور على لسانه وهو الذى يدير الصراع فى مشاهد الغفران ، وهو الذى يقتحم بيئة الجنة بلغو الكلام ويجتر قضايا الماضى الدنيوية ، ذلك لأن الشخصية الوحيدة – الجاهزة – يؤثر فقط ولا يتأثر .

وإذا كانت الشخصية المسرحية " لا سبيل إلى رسمها عند الكاتب سوى أن يحركها أو أن ينطقها " على أن تصدر عنها كل حركة وكل كلمه فى كل موقف من المواقف بحيث تنسجم فى رسم الشخصية مع غيرها من الحركات والكلمات [١]

فلقد أنطق المعرى وحرك ابن القارح (بطل) مسرحيته بما يلائمها وأوقفها المواقف المناسبة لها تماما ، بما يؤدى إلى حفر صورة له فى نفوسنا تكسبنا إلى صف المعرى لا إلى صف ابن القارح .

تمركز الشخصيات حول شخصية ابن القارح :

تتمركز الشخصيات فى رسالة الغفران حول شخصية ابن القارح المحورية المحركة للصراع تماما ، كما تتمركز الأحداث فلقد ملأ المؤلف حجرات الفردوس وكهـــوف الجحيم بعدد ضخم من الرجال والنساء المسلمين والمسيحيين والجاهليين ،

---

(١) دكتور عز الدين اسماعيل – الأدب وفنونه – (القاهرة – دار الفكر العربى) ص ٢٥٢

الشرفاء والوضعاء ، الأغنياء والفقراء ، والشباب والشيوخ لكنهم جميعا تقريبا أدباء وشعراء وعلماء .[١]

ولا شك أن فى هذا تحديداً للبعد الإجتماعى العام لشخصيات (الغفران) فهم أدباء وشعراء وعلماء وأنهم من الجاهليين وأهل الكتاب والمسلمين ، كما أنه لا شك فى أن البعد الجسمى العام قد تحدد للشخصيات حيث منها النساء ومنها الرجال .

كما أن منها الحيوانات أيضا والطيور والأشجار المنقلبة جميعا إلى بشر وحوريات وجوار ، ومنها الفقير والوضيع والغنى والشريف ....الخ .

على أن الحالة الاجتماعية والجسمية والنفسية للشخصيات مع القول :إنها " تقريبا واقعية تماما من الثابت أنها كانت موجودة تاريخيا ومشهورة فى الأدب العربى بأكمله ، بل أن بعضها معاصر لأبى العلاء وشديد القرب من حياته .[٢] لا يمكن أن تحدد هكذا بشكل عام حتى مع كون الشخصيات تربو على الخمسمائة إذ أنه يجب علينا أن ندرك أنه" يجب على كل شخصية أن تفسر لنا نفسها وبكلمات قليلة ما أمكن[٣] ذلك لأننا أمام بطل (ابن القارح) يلتقى فى رحلته " فى الجنة أو الجحيم بعدد هائل من الشخصيات المختلفة فى أعمارها وظروفها وجنسها وعقيدتها ، وإن كان معظمهم ينتمى مهنيا إلى مجال محدد هو الإشتغال بالعلم والأدب[٤] وليس هذا فقط ، بل إننا أمام تمايز إجتماعى وجسمى ونفسى لكل شخصية من هذه الشخصيات تسهم فى أن يصدر عنه هذا التصور بالذات أو ذلك العمل بالتحديد . ولأن أبا العلاء قد وضعنا أمام " تعدد العصور السابقة عليه وقدرته على تمثلها ومحاولة تجاوزها مع الفهم العميق لتراثها رغبة منه فى أن يتيح له هذا " فرصة كبرى لتأصيل نظراته فى الأدب وابتداع أطر جديدة[٥] فلقد كان من الواجب الملقى على عاتق باحثه أن يحاول تمثل ذلك كله عند بحث رسمه كمؤلف للشخصيات التى استعارها من التاريخ أو الأسطورة أو الخيال – ولكن هيهات أن يتأتى ذلك لمثلى .

---

(١) دكتور صلاح فضل – تأثيرات الثقافة الاسلامية فى الكوميديا الالهية لدانتى – المعارف –ص ٧٣ .
(٢) المصدر نفسه والصفحة .
(٣) عن دكتور عز الدين اسماعيل – الادب وفنونه – دار الفكر العربى –ص ٦٣.
(٤) دكتور . صلاح فضل – تأثيرات الثقافة الاسلامية فى الكوميديا الالهية نفسه .
(٥) المصدر نفسه .

على أن ذلك لا يعفى البحث من أخذ بعض النماذج وتحليلها .

فلو أننا نظرنا إلى جنته لوجدنا أنه " ليس فى جنه أبى العلاء أى شاعر ملحد أو زنديق بل شعراء من الصحابة والذى لم ترد فيهم كلمة جارحة لعقيدتهم والجاهليون فهم قد سوغ الغفران لهم ، إن كان الشاعر نصرانيا أو متحنفا قبل المبعث أو روى له شعر فى رجاء الله وخشيته . باستثناء الأعشى الذى احتال ابو العلاء على إدخاله جنته . " والحطيئة " الذى شفع له ، عن رقة دينه ، صدقه فى بيت قاله [١]

البعد الجسمى عند بعض شخصيات الجنة الغفرانية :

ابن القارح : استطلت ما الناس فيه وأنا ضعيف فنين – مقطوع هزيل [٢]

حميد بن ثور : إنى لأكون فى مغارب الجنة ، فألح الصديق من أصدقائى بمشارقها وبينى وبينه مسيرة ألوف أعوام من الشمس . [٣]

فهذا حميد كان فى الحياة أعور ، فإذا به هنا كما وصف نفسه ، وهذا تعويض المعرى له خيالاً .

البعد النفسى عند بعض الشخصيات

حميد : لقد شغلت عن كل ميم ودال ، بملاعبة حور حذال – ممتلئات الجسم – دلت هذه العبارة عن حالته النفسية ومزاجه الخاص فهو غير مستعد لا للأدب ولا للشعر واللغة ولكنه مهيء للغرام والحب ومزاجه يتجه نحو نوع معين من النساء .

ابن القارح : استطلت ما الناس فيه " لاريب أنى ممن يرجو المغفرة وتصح له بمشيئة الله تعالى "

البعد الاجتماعى عند بعض الشخصيات

حميد : لقد شغلت بما وهب ربى الكريم ، ولا خوف على ولا حزن . ولقد

---

(١) دكتورة . عائشة عبد الرحمن – قراءة جديدة فى رسالة الغفران . ص ٥٧ .

(٢) المصدر نفسه ص ١٢٤ – ١٣٠ .

(٣) المصدر نفسه ص ص ١٣١ .

كان الرجل منا يعمل فكره السنة أو الأشهر ، فالرجل قد أتاه الله الشرف والمال ، فربما رجع بالخيبة وإن أعطى فعطاء زهيد ولكن النظم فضيلة العرب " وهذه حاله وتلك هى ثقافته " النظم فضيلة العرب " .

مثال اخر للبعد الإجتماعى .

قائل من القوم لحسان معرضا : كيف جنبك يا أبا عبد الرحمن .

حسان : ألى يقال هذا وقومى (الخزرج) أشجع العرب . أراد ستة منهم (يوم بيعة العقبة الأولى) أن يميلوا على أهل الموسم بأسيافهم وأجاروا النبى ﷺ على أن يحاربوا معه كل عنود " وإن ظهر منى تحرز فى بعض المواطن فإنما ذلك على طريقة الحزام " [(١)] .

مثال اخر طبيعة لبيد الإجتماعية

ابن القارح : يا أبا ليلى ، إن الله جلّت قدرته ، منّ علينا بهؤلاء الحور العين اللواتى حولهن عن خلق الأوز فاختر لك واحدة منهم فتذهب معك إلى منزلك ، تلاحنك أرق الألحان وتسمعك ضروب الألحان .

لبيد بن ربيعة : إن أخذ أبو ليلى قينة ، وأخذ غيره مثلها ، أليس ينتشر خبرها فى الجنة ، فلا يؤمن أن يسمى فاعلو ذلك أزواج الأوز .

فهذا الحوار يوضح روح الهذر التى تتمتع بها شخصية لبيد بن ربيعة وقوة تأثيره على الآخرين .

" تضرب الجماعة عن اقتسام أولئك القيان [(٢)] فحين يوضح الحوار أيضا طبيعة نظرة ابن القارح للمرأة فدورها ترفيهى .

---

(١) المصدر السابق ص ١١٤ .

(٢) المصدر نفسه والصفحة .

مثال آخر طبيعة شخصية الأعشى ونابغة بنى جعدة

نابغة بنى جعدة : (ماضيا فى سخريته) أتكلمنى بمثل هذا الكلام يا خليع بنى ضبيعة ، وقد متّ كافرا واقررت على نفسك بالفاحشة وأنا لقيت النبى ﷺ فأنشدته كلمتى التى أقول فيها :

بلغنا السماء مجدنا وسناء نا وإنّا لنبغى فوق ذلك مظهرا

فـقـال : إلى أين يا أبا ليلى فقلت " إلى الجنة بك يا رسول الله فقال " لا يفض الله فاك " " أغرّك أنْ عدّك بعض الجهال رابع الشعراء الأربعة وكذب مفضلك وأنى لأطول منك نفسا وأكثر تصرفا . ولقد بلغت بعدد البيوت (من الشعر) مالم يبلغه أحد من العرب قبلى وأنت لاه بمفارتك (خبثك) تفترى على كرائم قومك " .

أبو بصير : (مغضبا مستفزا) أتقول هذا وإن بيتا مما بنيت ليعدل بمائة من بنائك وإن أسهبت فى منطقك فإن المسهب كحاطب الليل . وإنى لفى الجرثومة (الصميم) من ربيعة الفرس وإنك لمن بنى جعدة ، هل جعدة إلا رائدة ظليم أتعيرنى مدح الملوك ولو قدرت يا جاهل على ذلك لهجرت إليه أهلك وولدك ولكنك خلقت جبانا لا تدلج فى الظلماء الداجية .

الجعدى : اسكت ياضل ابن ضل .....ألست القائل .

فدخلت إذ نـام الرقيب فـبتّ دون ثيابهـا
حتى إذا ما استرسلت للنـوم بعد لعابهـا
قسمتها نصفين كـل مسـوّد يرمى بهـا
فثنيت جـيد غــريرة ولمست بطن حقابها

" وزعمتنى جبانا وكذبت ، لأنا أشجع منك وأبيك . [1]

---

(١) المصدر نفسة ص ، ص ١١٠-١١١ .

شخصية ابن القارح ودورها فى الصراع ونموه .

وبعد فهذه بعض النماذج كشفنا فيها طبيعة الشخصيات من الزوايا الإجتماعية والنفسية والجسمية وكشفنا فيها عن طبيعة ابن القارح بوصفه شخصية محورية محركة للصراع ، وهذا ما جعل منه شخصية درامية .

يقول لا جوس : اجرى " الشخصية المحورية قوة دافعة مسيرة لا لأن صاحبها قرر أن يكون كذلك ، بل لسبب بسيط جدا هو أن هناك حاجة أو ضرورة ظاهرة أو خافية تجبره على ذلك وتضطره اليه . [1]

وإذا كانت الشخصيه المحورية هى المسئولة عن النمو فى الصراع فإن ابن القارح كان كذلك على أساس أنه شخصية محورية . على أن " ما يقال عن الحوادث الجانبية يقال عن الشخصيات الجانبية من حيث ضرورة ارتباطها بالحادثة الأساسية وضرورة دورها فى بناء هذه الحادثة . [2]

ولقد حفلت رسالة الغفران بوصفها نصا مسرحيا بالعديد من الشخصيات الجانبية التى ارتبطت بالحادثة الأساسية وأسهمت فى بنائها .

غير أن الشخصيات قد تأرجحت بين تصور الراوى والبطل أحيانا وبين الفعل الذى هو حركات ظاهرية (جسمية) و نشاطات نفسية و عقلية محركة للسلوك .

ولقد كانت للفعل فى رسالة الغفران كل مواصفات الفعل الدرامى " فهو مباشر غالبا " حتى ولو كان هذا الفعل قد وقع فى الزمن الماضى ، وفى مكان ناء أو أسطورى [3] غير أنه فعل درامى ملحمى فى الحقيقة " يعطى دائما لقارئة الإحساس بأنه فعل ماضى – أى حدث فى زمن غير قائم . والشخصية الملحمية أو الروائية على حد سواء أقرب ما تكون إلى الشخصية الدرامية . [4] فالفعل فى هذه الفنون القصصية يسرده المؤلف بلسانه أو شخصية مشتركة فى أداء هذا الفعل المعالج

---

(١) فن كتابة المسرحية – ترجمة دريني خشبة – مرجع سابق .
(٢) دكتور عز الدين اسماعيل – الادب وفنونه – دار الفكر العربى ص ٢٥١ .
(٣) دكتور ابراهيم حمادة – طبيعة الدراما كتابك ، دار المعارف . مرجع سابق .
(٤) دكتور أمين العيوطى – مجلة المسرح عدد ١٠ سنة ١٩٦٤ .

وعلى هذا فالفعل هنا يقع فى الماضى وإن إتجه فى بعض الأحيان إلى اللحظة الحاضرة [١]

ابو العلاء ودوره كشخصية سردية :

وهذا ماقصدناه بتداخل التصور والفعل فى الشخصية أحيانا أو استقلال الشخصية بالتصور مرة أخرى كما هو الحال مع المؤلف (المعرى) حين يسرد بالرواية حال الجنة أو النار وفعل ابن القارح فيهما فهو هنا شخصية سردية " فالشخصية السردية أقرب ما تكون إلى الجمود إذ يتولى الكاتب بنفسه مسئولية رسمها وتقديمها . [٢]

خلاصة الفصل

نخلص فى هذا الفصل إلى أربع نتائج تحدد طبيعة الشخصية فى رسالة الغفران وطبيعة التصور والفعل عندها .

أولا : تداخل التصور والفعل :

يتداخل التصور والفعل في رسالة الغفران تداخلا يتأرجح ويؤرجح الشخصيتين الأساسيتين (ابن القارح - الراوى : المعرى نفسه) وذلك من بداية النص حتى نهايته ، فالتصور ما ينفك يتحول إلى فعل ، ثم ما يلبث هكذا طويلا ، بل يرجع إلى أصله كتصور ، أى فعل داخلى ، نتيجة صراعية داخلية دائرة فى نفس الشخصية (ابن القارح) حين يحكى الحدث أو بعضه (والمعرى) يروى الحدث أو بعضه بالسرد تقديما أو تعليقا حين يتعذر التجسيد .

فكأن التصور هو حكاية الماضى أو المستقبل ، فى حين أن الفعل هو الحاضر بعينه مجسدا أمامنا أو مكررا تجسيده .

ثانيا : شخصية الراوى :

شخصية متصورة حدودها تمهيدا أو تعليقا نقدا أو تفسيرا ، استحسانا أو استهجانا .

---

(١) المصدر نفسه .

(٢) دكتور امين العيوطى - الشخصية بين الرواية والمسرحية - مجلة المسرح العدد العاشر السنة الأولى - القاهرة - مؤسسة الاهرام . ١٩٦٤ .

ثالثا : شخصية ابن القارح

شخصية متصورة فاعلة بغيرها ،.إذ دأبت علي تحريك الصراع غير أن مشاركتها فيه محدودة . إنما هى شخصية قانعة بتحريك غيرها إلى الفعل وربما كان ذلك إيعازا من المؤلف بأنها شخصية لا خبرة لها بمعنى أنه صورها ورسمها هكذا ، مع استيفاء أبعادها الثلاثة .

وابن القارح قد رسم هنا حر الإرادة ولكن اختياره قد سبق بالنص الدينى [١] نبوءة ووحيا مكتوبا فى القرآن والأحاديث .

فلقد اختار الجنة ودخلها بعد كفاح فى إثبات توبته وسعى خلف طلب الشفاعة وتودد الى رضوان والزبانية باصطناع النظم فيما يوهم نفسه بأنه يشعر وهنا يكمن اختياره وارادته .

ولكنه حين يأتى الجنة فإنه يلقى فيها ما سبق ونبأت به الآيات والأحاديث النبوية يجدها على نفس الأوصاف القرآنية .

رابعا : الشخصيات التى بينها :

هى شخصيات فاعلة مستحضرة من الماضى بالسرد (تصورا) أو بإعادة تجسيدها (فعلا) . والشخصيات المجسدة أبعادها الثلاثة ، ولها لغتها الملائمة تماما لطبيعتها الثلاثية (اجتماعيا – جسميا – نفسيا) وهى أيضا شخصيات مفعول بها .

والشخصيات جميعها تؤكد نفسها – هنا – في وسط إجتماعى حتى وإن كان وسطا ميتافيزيقيا إلا أنها محكومة بعلاقات بشرية وطبيعة بشرية إجتماعية تامة .

---

(١) بمعنى أن أصحاب الجنة قد تقرر لهم سلفا بالمشيئة ، كما نص القرآن ، وجاء فى الحديث أن لهم ما يشتهون ، فإذاكان ابن القارح هنا قد رسم حر الإرادة ، فقد سبق تقرير الله ذلك من العناية الإلهية على أساس أنه أصبح من أهل الجنة – حسب ما رسم المؤلف – حيث قدم المشيئة حين وضع شخصيات مؤلفه فى الجنة أو النار ، وإن كان لم يفعل ذلك حين وضع (بشار ابن برد) مع أنه قرر في صفحة ٤٣٢ من (رسالة الغفران) أنه لم يحكم عليه بذلك : " ولا أحكم عليه بأنه من أهل النار " وإنما ذكرت ما ذكرت فيما تقدم لأنى عقدته بمشيئة الله .



الباب الثاني

العناصر الدرامية الأساسية

في رسالة الغفران

الفصل الثالث

الزمان والمكان

إذا كانت فكرتنا ما زالت تسير حثيثا نحو إثبات الظاهرة الدرامية فى رسالة الغفران وكانت الدراما هى الفعل ورد الفعل فى حيز مكانى وزمانى وكنا قد بحثنا فى الفصل السابق : الشخصيات الفاعلة والمتصورة فكان لزاما أن نستوفى شرطا آخر من شروط الدراما وهو المكان والزمان اللذين وقعت الأحداث الدرامية فيهما : (الحيز) .

تعريف المعرى للزمان :

(الزمان شئ أقل جزء منه يشتمل على جميع المدركات ، وهو في ذلك ضد المكان ، لأن أقل جزء منه لا يمكن أن يشتمل على شئ كما تشتمل عليه الظروف)[1]

مدخل إلى الزمان فى رسالة الغفران :

إذا قلنا إن الزمان فى رسالة الغفران ميتافيزيقى فإننا فى الحقيقة نقول إنه متوحد وذلك لأننا خبرنا من الكتب المقدسة أن العالم الآخر أبدى ، بمعنى أنه وحدة زمنيه لا نهائية ، بمعنى أنه لا زمن . لأن الزمن وحدة لها طول محدد ولها بداية ونهاية - فى آن واحد معا - .

ولما كانت الآخرة أبدية أى لا نهاية لها ، لذلك قلنا إنه لا زمن . على أن الآخرة لها بداية ، وهو ما تعارفته الأديان بالقيامة أو البعث . ومن المنطقى أن ما له بداية له نهاية .

وقد يبدو من هذا أننى اناقض قولى . ولكننى فى الحقيقة استعرض الأمر على وجوهه جميعا .

وهذا على كل حال مجرد مدخل إلى الزمان .

اقسام الزمان فى رسالة الغفران :

ويمكننا القول إن الزمن فى رسالة الغفران ينقسم إلى ثلاثة أقسام رئيسية :-

(١) رسالة الغفران - تحقيق دكتورة عائشة عبد الرحمن . نفسه - دار المعارف ص٤٢٦

١- الزمان الذى تقضيه بعثة الأموات ليقفوا فى المحشر فترة الإنتظار فى الموقف – الحشرى – إنتظاراً الدخول الجنة أو النار .
وهو زمن محدود بمعنى أن له طولا محددا – بداية ونهاية أو هو طول الحركة الداخلية والخارجية التى استغرقها الحدث .
وهذا ما يطابق قول (ألارديس نيكول) [1] عن الزمن فى المسرحية : " وقت قصصى محدد " .

٢- الزمن فى النار : هو جزئى لبعض نزلائها – ممن لم غفر لهم – وهو غير محدد للبعض – الذين لم يوفقوا في الحصول على المغفرة و العفو .

٣- الزمن فى الجنة : وهو إن كان مطلقا ، له بداية ولكن لا نهاية له إلا أن ذلك فى حدود الزمان الكلى حيث أنه يمكننا أن نجد أزمنة جزئية فى الجنة لها بدايات كما تنتهى جميعا بانتهاء الفعل حيث أن القول بوجود زمن فهو يعنى القول بوجود حيز يتم فيه هذا الفعل –حيز زمانى ومكانى .

وإذا كان الزمن فى واقعنا يعنى تكرار ما بين شروق الشمس وغروبها وما بين غروبها وشروقها مع وعينا بذلك فإن انتفاء تكرار ما بين الشروق والغروب يعنى انتفاء الزمن ، بل يعنى انتفاء الوجود فى الزمان والمكان ، ذلك لأن الوعى يصبح منتفيا حينئذ ، وحين ينتفى الوعى بالشئ ، ينتفى الوعى بالزمان والمكان جزئيا – ذلك حين يكون الوعى فرديا . ولكن حين ينتفى الوعى الجماعى أو الجمعى فإن الزمان ينتفى أيضا .

ولقد انتفت الشمس فى الجنة و النار وانتفى ما بين شروقها وغروبها لانتفائها أصلا . ولكى نحدد طبيعة الزمن لابد أن نحدد بوضوح حركة الضوء والظلمة . يقول المعرى :

وبعض ذا العالم من بعضه   لولا <u>اياه</u> لم يكن <u>فخت</u>
(ضوء الشمس) (ضوء القمر)

ولعل فى هذا البيت لأبى العلاء تحديدا لطبيعة الزمن من أنه وقت محدد ، فضوء الشمس يستغرق زمنا وضوء القمر يستغرق زمنا .

---

(١) الارديس نيكول – علم المسرحية –ترجمة دريني خشبة ، سلسلة الألف كتاب ، بإشراف وزارة التعليم العالى (القاهرة مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٥٨)

على أنْ أبا العلاء فيما يبدو من قوله السابق يحدد لنا نوعين من الزمن هما :-

١- الزمن الضوئى للشمس .

٢- الزمن الضوئى للقمر (ولكن هذا فى دنيانا)

ولكن هذا أيضا يحدد زمنا آخر يستغرقه الظلام :" إن النور محدث والأزلى هو الزمان المظلم " .

ولعل هذا لا يفهم على أن المعرى ينفى الحياة بعد الموت . إذ أن مفهوم الحياة هو تكرار محسوس بشروق الشمس وغروبها - الليل والنهار أو الضوء والظلام - حركة التغيير من الظلام إلى الضوء - عكسيا مع ما ينتج عن ذلك - على أننا نفهم من قوله انه يميز بين نوعين أساسيين للزمان .

١- زمان محدث : ما يستغرقه ضوء الشمس ، ضوء القمر من وقت . وهو زمان جزئى .

٢- زمان أزلى : وهو مظلم . وهو زمان كلى وهو ما يطابق زعمنا بأن القول بالأبدية يعنى انتفاء الزمان وهذا حدود الفهم البشرى للزمان ، أوجزها أبو العلاء ، وهى حدود واقعية - حياتية .

ولما كان قياسنا لا يخرج بحال عن طبيعتنا ، وكانت طبيعتنا بشرية أى واقعية ، لذلك كان قياسنا واقعيا - جزئيا - وذلك لأن أبا العلاء قد حدد الأفعال والأحداث بحدود زمانية - جزئية لأنه جعل الشخصيات ذات طبيعة بشرية حياتية واقعية ، وكذلك جزئيات المكان - المناظر - حياتية - واقعية دنيوية أيضا ، ذلك لأن تفكيره كان تفكيرا حياتيا واقعيا ولذلك وجدنا الزمان عنده مرصودا فى مشاهد الجنة ومشاهد النار ، وهو الزمن الذى يستغرقه الفعل (الحدث) . نخرج من ذلك بأن كل ما حدث فهو زمن ، كما أن التصور وهو حركة ذهنية زمن أيضا .

ولما كانت رسالة الغفران أحداث تجرى بالفعل المجسد أو بالتصور - سرد الحدث - لذلك فإن عنصر الزمن فيها محقق والزمان متوحد بمعنى أن وحدة الزمان متحققه وهو إن كان أبديا إلا أنه كما يبدأ فإن له نهاية أيضا ولكنا لا نعرف حدودها لأن ما يحدث يحدث مرتين بالمشيئة . ولعل فى لفظة " إلى ما شاء الله " تحديد

للزمان ولما كانت المشيئة عند مشيء الأشياء ، فقد أوقفنا أنفسنا عن حدود ما نعلم .

عنصر الزمان فى رسالة الغفران – كنص مسرحى :

على ذلك فإن مفهوم الزمان ووحدته هنا ليس هو نفسه مفهوم الزمان عند أرسطو فيما يتعلق بالدراما المسرحية ولكن ربما كان الزمان فى رسالة الغفران كنص مسرحي أشبه بالزمان فى مفهوم أرسطو للزمان في الملحمة ، بل هى تستغرق فترات طويلة من الزمن ، بينما العادة ألا تستغرق المسرحية إلا زمناً قصيرا .[١]

دور عنصر الزمان فى تحديد طبيعة الدراما والملحمة فى رسالة الغفران :

إذا كان رجال المسرح كتابا ونقادا ومنظرين قد اتفقوا بعد أرسطو على تحديد الزمن الذى تدور فيه المسرحية ، واختلفوا فقط حول الفتره الزمنية التى تدور فيها الأحداث المسرحية فمنهم من حددها بإثنتى عشرة ساعة ومنهم من جعلها عشرين أو أكثر . ونحن نرى أن رحلة ابن القارح فى الجنة والنار ثم العودة مرة أخرى إلى الجنة لم تتجاوز هذا الزمن تقريبا فهذا (سجنى) رأى إمكان مد زمن الحوادث إلى أربع وعشرين ساعة . وهذا (ماجى) الذى نزل بهذا الزمن الى ثلاث ساعات " بينما كان (منترنو الصغير) لا يرى بأسا فى أن يمتد هذا الزمن إلى يومين ، وذلك في حالات شاذة[٢] وجاء بعده (سكاليجر) ، كماعدل (منترنو) رأية بعد ذلك فقال " إن مدة الزمن الحقيقية المفروض أن تمضى فى أثناء أداء الراوية التمثيلية لا تدخل فيها المسرحية ثم تنتهى بأربع وعشرين ساعة ، وذلك وفقا لسنة الأقدمين ، على أن الارديس نيكول بعد أن يستعرض أراء النقاد والكتاب ينقدها : " ولا يعنى اجتماع هذا العدد من أصحاب النظريات العلمية على ذلك الرأى الواحد أنه لم يكن ثمة – حتى فى العصور القديمة– خصوم لهذه الوحدات الثلاث ، بل هو دليل على أن هؤلاء الخصوم مهما كانوا يثيرون من أوجه الإعتراضات لن يكون دراسة غير مسلية ، ثم هى فى الوقت نفسه تفيدنا فى كشف نواحى الضعف الذى يخامر آراء المستمسكين بالقواعدالقديمة .[٣]

---

(١) أرسطو – نقلا عن الاردايس نيكول – علم المسرحية – ترجمة درينى خشبة – الالف كتاب ، نفسه ، ص ٥٠

(٢) المرجع السابق ص ٥٢ .

(٣) الارديس نيكول – علم المسرحية – الألف كتاب – مكتبة الأنجلو المصرية ، ص ٥٥

وحدة الزمان فى رسالة الغفران :

إذا كانت أحداث رسالة الغفران تدور فى مكان وزمان دينيين فإن وحدة الزمان تكون متحققة على اعتبار أن الأحداث المجسدة فيها قد وقعت فى مدة أقصاها زمن رحلة ابن القارح مابين الجنة والنار ثم العودة وهو ما يطابق نظرة المستمسكين بالوحدات الثلاث .

غير أن الأحداث المسرودة التى وقعت فى الحياة الدنيوية للشخصيات التى التقى بها ابن القارح فى الجنة أو النار قد خرجت عن وحدة الزمان بالمفهوم الأرسطى والمشايع له أو المتعسف ، الذى وجد من يهاجمه ، " إنهم بملاحظاتهم التعسفية عن وحدتى الزمان والمكان ومطابقة المشاهد قد جلبوا على أنفسهم الفقر فى (العقدة) والضيق فى (الفكرة) ، وهما السمتان اللتان يمكن لمسهما فى تمثيلياتهم . إذ كم من الحوادث الجميلة يمكن أن تحدث حدوثا طبيعيا فى يومين أو ثلاثة أيام حتى تعود فنضغطها فى أربع وعشرين ساعة .

على ذلك قلنا إن عنصرالزمان في نص رسالة الغفران (المسرحى) يطابق وحدة الزمان فى العرف الأرسطى والعرف التابع له ويخالفه ليطابق عرفه فيما يتعلق بالملحمة .

ومع أن هذه الأعراف قد اضحت مرفوضة فى المسرح الحديث استنادا الى قول (فيكتور هوجو)الذى ما فتئ يتردد إلى الآن " المسرح اليونانى كان لا يخضع إلا للقوانين التى كانت غريبه كل الغرابة .[١]

على أن هذا التضاد بين وحدة الزمان فى الأحداث المجسدة فى رسالة الغفران وبين عدم وجود وحدة للزمان فى أحداثها السردية بما كان سببا فى عدم تركيز القارئ و من ثمّ قلل من استمتاعه ولربما إختلف الأمر فيما إذا شوهدت على المسرح . ومن هنا كان قولنا إن مفهوم الزمان مختلف عن مفهوم أرسطو ، مضافا إلية زمانا أزليا (ظلام دائم) هذان هما الزمانان فى عرف أبى العلاء : زمن جزئى وزمن كلى . وهذه طبيعة الزمان فى رسالة الغفران . حيث تكون الأصوات يكون الزمن وحيث تكون الحركة يكون الزمن .

---

(١) اوجيبه عن الارديس نيكول – علم السرحية ص ص ٥٦ –٥٧

(٢) المرجع السابق ص ٥٩

مدخل إلى المكان فى رسالة الغفران .

وكما أن الزمان هو الحيز الذى يشغله الفعل المسموع فإن المكان هو أيضا – الحيز الذى يشغله الفعل المنظور. وإذا كان المكان فى رسالة الغفران – ميتافيزيقيا – على اعتبار أن (الموقف والجنة والنار) أماكن اخبرت عنها الديانات وتحددت زمانا ، بمعنى أننا قد نعرف (أين تقع) ولكننا بحال لا نعلم (متى تقع) .

﴿ولله ملك السموات والأرض وتقوم الساعة يومئذ يخسر المبطلون ، وترى كل أمة جاثية كل أمة تدعى إلى كتابها اليوم تجزون ما كنتم تعملون ﴾ (1)

فلا تحديد لزمن القيامة إنما يمكن الإلمام ببعض دلائلها .

﴿ اقتربت الساعة وانشق القمر ﴾ (2)

﴿ فإذا انشقت السماء فكانت وردة كالدهان ﴾ (3) .

فإذا كان قوله اليوم (الساعة تخبر عن الزمان دون تحديد إلا أن قوله كل أمة جاثية تخبر عن مكان تجثو فيه الأمم) .

﴿ ولمن خاف مقام ربه جنتان ﴾ (4).

(أما هذه الآية من سورة الرحمن فتحدد مكانين جزاء لمن خاف مقام ربه) .

بل إن في هذه السورة وصف لهاتين الجنتين .

﴿ ذواتا أفنان * فبأي آلاء ربكما تكذبان * فيهما عينان تجريان * فبأي آلاء ربكما تكذبان * فيهما فاكهة من كل فاكهة زوجان * فبأي آلاء ربكما تكذبان * متكئين على فرش بطائنها من استبرق وجنى الجنتين دان * فبأي آلاء ربكما تكذبان * فيهن قاصرات الطرف لم يطمثهن إنس قبلهم ولا جان ﴾ (5)

---

(1) سورة الجاثية آية ٣٦ -٣٧ .
(2) سورة القمر آية ١ .
(3) سورة الرحمن آية ٣٦ .
(4) سورة الرحمن آية ٤٦ .
(5) سورة الرحمان الآيات ٤٨ – ٥٦ .

و نجد في سورة الواقعة وصف للمكان و للحقاته :

﴿ والسابقون السابقون * أولئك هم المقربون * فى جنات النعيم * ثلة من الأولين وقليل من الآخرين * على سرر منضودة *متكئين عليها متقابلين * يطوف عليهم ولدان مخلدون بأكـواب وأبـاريق وكأس من مـعين ﴾ [1] .

﴿ فأما ان كنتم من المقربين فروح وريحان وجنات ونعيم ﴾ [2]

﴿ وأما إن كان من المكذبين الضالين ، فنزل من حميم وتصلية جحيم ﴾ [3]

اذن فالجنة والنار والموقف أماكن محددة . ومبين محتويات كل منها فى التنزيل .

ولأن المكان فى رسالة الغفران دينى قرآنى فلذلك كانت حدوده حدودا دينية بمعنى أن لطالب الاستدلال عليها أن يلجأ إلى مصدرها (القرآن) هذا بشكل عام وكلى .

علي أن هذا غير كاف فلئن كنا قد اكتفينا عند البحث حول طبيعة الزمان فى رسالة الغفران بالتحديدات العامة للطبيعة الغيبية فى عنصر الزمان – موعد القيامة والحساب – إلا أن البحث حول طبيعة المكان فى رسالة الغفران يمكن ألا يأتى مقتضبا وموجزا بهذا الشكل الذى كان عليه مبحث الزمان فيها .

وإن قصر الكلام عن عنصر الزمان اقتضاه جهلنا بموعد القيامة لطبيعة المصدر الدينى الموجز .

كما أن فى جهلنا بموعد القيامة فيه من الحث والدفع والحض الكثير ، ففى ذلك حفزه للهمم ويحثّ على سرعة إنجاز الأمر الشرعى المنصوص عليه فى (الآى) وفيه عنصر التوقع والتوتر .

إلا أن الكلام عن عنصر المكان يجب أن يتسم بالسعة والنماذج المؤكدة ، هذه السعة التى يجب أن يقتضيها علمنا بطبيعة المكان وتفاصيله وملحقاته من أثاث وفرش ومستلزمات جمالية تشكيلية فى المكان والزمان – صورة وصوت – واحتياجات بشرية . ولقد تم توسيع التنزيل فى شرح المكان فى الجنة والنار والمحشر لإصابة

---

(١) سورة الواقعة آيات ٩ : ١٩ .

(٢) سورة الواقعة الاية ٨٧ – ٨٨ .

(٣) سورة الواقعة الاية ٩١ – ٩٣ .

المتلقى بالتشويق إلى الجنة والتنفير من النار والتهيوء للحشر ولهذا توسع أبوالعلاء فى شرح الأمكنة وملحقاتها ومناظرها والتشكيل فيها مكانيا وزمانيا وجماليا .

ولا ننسى أن هــذه العنــاصر نفسها عناصر تقنية يستـــخدمها المســرح أدبـا وعرضا .

المكان فى رسالة الغفران :

ينقسم المكان فى رسالة الغفران إلى ثلاثة أماكن رئيسية هى : المحشر – الجنة – النار . وانقسمت الجنة إلى درجات والنار إلى درجات .الى جانب (الصراط) الذى هو المعبر من المحشر إلى الجنة أو النار .

طبيعة المكان فى رسالة الغفران :

وتنقسم الجنة فى رسالة الغفران إلى أقسام أو درجات كما فى الأديان تماما . فـهناك الفردوس ، وهناك الروضـة وهناك الرياض وهناك النعيم الفردوسى ، وهناك الأنهار .[١] والكلام عن المكان فى رسالة الغفران يقتضى وصفا لمكوناته ومناظره وملحقاته .

وكما حدد القرآن وحديث الإسراء والمعراج وهما مصدرا الجنة المعرية فى رسالة الغفران[٢] تفاصيل الجنة و أوصافها ، فإن رسالة الغفران حددت أيضا تفاصيل المنظر فى الجنة تبعا للمكان الوارد فى الحدث المعروض أو المسرود كما أن المكان هنا مكانان .

١- مكان فى التصور (فى النص السردى) .

٢- مكان فى التجسيد (الأحداث المعروضه) .

---

(١) راجع رسالة الغفران – تحقيق دكتورة . عائشة عبد الرحمن الصفحات : ١٤٠ - ١٤٢ - ١٦٧-١٦٩ -، ١٨٦ . و ٢٠١ و٢٠٣ و ٢٦٧ و ٢٩٠ و ٢٧٤ و ٢٧٧ ، دار المعارف ، نفسه .

(٢) راجع حديث الاسراء والمعراج عن ابن عباس – برانق القاهرة دارالمعارف – و كذلك الشمرلى و كذلك الشيخ متولى الشعرواى ط الاخبار

أولا : المكان فى التصور

أبو العلاء : وفى تلك السطور كلام (كثير) كله عند البارى – تقدس – أثير .

فقد غرس مولاى الجليل انشاء الله – بذلك الثناء ، شجر ، فى الجنة لذيذ اجتناء ، كل شجرة منه تأخذ ما بين المشرق والمغرب بظل غاط (واسع) ليست فى الأعين كذات أنواط (شجرة كانت تعبد فى الجاهلية) . والولدان المخلدون فى ظلال تلك الأشجار قيام وقعود وبالمغفره نيلت السعود ، يقولون والله القادر على كل عزيز : نحن وهذه الشجرة صلة من الله " لعلى بن منصور [1] نخبأ له إلي نفخ الصور .

وتجرى فى أصول ذلك الشجر ، أنهار تختلج (تحتذب) من ماء الحيوان (اللبن) الكوثر يمدها فى كل أوان ، من شرب منها النغبة (الجرعة) فلا موت ، قد أمن من هناك الفوت . وسعد (أنهار) من اللبن متخرفات (متسعات) لا تغير بأن تطول الأوقات وجعافر (أنهار صغيرة أو كبيرة) من الرحيق المختوم .

(ويعمد إليها المغترف بكؤوس من العسجد ، وأباريق خلقت من الزبرجد ، ينظر منها الناظر إلى بد بدى) .[2]

المنظر فى المشهد السردى فى رسالة الغفران :

إذا استعرضنا مكونات طبيعة المكان التشكيلية التى تأسس عليها المشهد السابق وجدنا :

١- جنة فيها شجر مثمر ، وثمره لذيذ .

٢- أنهار من لبن – متفرعة عن نهر الكوثر – نهر فى الجنة .

---

(١) هو ابن القارح – فابن القارح لقب لعلى بن منصور الحلبى – بطل مسرحيتنا .

(٢) رسالة الغفران – تحقيق دكتورة عائشة عبد الرحمن ص ص ١٤٠ – ١٤٢ .

٣- أنهار من رحيق - خمور - .

وهذه مكونات المناظر الرئيسية إلا أن الشخوص فى المشهد جزء من مكونات المشهد بمعنى أنها تمثل كتلة مضافة إلى المنظر فى عمومه ; فالمنظر يتكون عامة - من كتل شغلت فراغا وكتل فراغية . ومن الكتل التى تشغل حيز الفراغ فى المنظر السابق لأشخاص حسب توجيهات المؤلف فيما يتعلق بفعلها : حركتها الظاهرية الجسمية والداخلية الذهنية .

٤- ابن القارح .

٥- الولدان المخلدون (الكورس) .

٦- المغترفون

فهؤلاء هم الشخصيات فى هذا المشهد .

ولما كان المشهد يتكون من حدث مجسد منظور مسموع - تشكيل متفاعل فى زمان ومكان محددين - لذلك أخذت الشخصيات فى إطار حدث ما من المنظر من حيث تناسب الكتل فى المكان أو الحيز المكانى وهذا ينطبق على شخصيات المشهد المسرود - السابق .

ملحقات المشهد فى رسالة الغفران :

وتشكل (كؤوس العسجد وأباريق الزبرجد) الملحقات الشخصية للأشخاص حيث يستخدمونها في اغتراف اللبن الذى لا يتغير طعمه من الأنهار التى تمر من خلال أسافل جذوع الاشجار القائمة فى المنظر ومن أنهار الخمر .

الضوء والظل فى رسالة الغفران

إذ نص الوصف فى المشهد السابق - المسرود - على أن هناك ظلا وان هناك إضاءة والحقيقة فإنه دونما ضوء لا يمكن أن يكون هناك منظر ، فالرؤية أو المنظر العام يعدّ كذلك مع وجود الضوء ولكنه يصبح واضحا ومحددا بل مؤثرا حينما تتضافر الظلال مع الإضاءة فى تشكيل المشهد مع وجود تناسب بينهما بحيث لا يطغى عنصر منهما على الآخر إلا إذا أسهم هذا فى إيصال معنى معين قصد إيصاله .

إذاً فعـنصر الظلال فى المشـهد السـابق يشكـل جـزءا مـن المنـظر العـام (كل شـجرة منه تأخذ ما بين المشرق إلى المغرب بظل غـاط (واسع) وألا تعنى كلمة (واسع) إلا أن نسبة الظل أكبر من نسبة الضوء فى المنظر الذى أمامنا .

وهذا يعطى للمشـهد كله جوا (رومانطيقيا) ولنا أن نتخيل ابن القارح كرجل فى جلسة شاعرية فى أحد منتديات عاصمة عصرية كبرى " والولدان المخلدون " فى ظلال تلك الأشـجار " فهذا التشكيل الجماعى ، تشكيل الجوقة التى وظفت لخدمة البطل ، لخدمة : (ابن القارح) .

الحركة فى مشهد الغفران :

والمشـهد السابق يشتمل على حركة ظاهرية " والولدان المخلدون فى ظلال تلك الاشجار قيام وقعود " ويعمد إليها المغترف " وتهش نفوسهم للعب "[1] حركة داخلية فيقذفون تلك الأنيه فى أنهار الرحيق ويصفقها المأذى (المعترض) أى تصفيق وتقترع تلك الآنيه فيسمع لها أصوات ، تبعث بمثلها الأموات " .

فهذا المشهد على ما فيه من حركة وصوت يمثل الدراما خير تمثيل " فيقذفون الآنية " ويصفقها المأذى المعترض " يعكس سنة الحياة التضاد والصراع فى اطار مكانى وزمانى.

المكان فى مشهد الغفران :

" غرس " " شجر الجنة " فى ظلال الاشجار قيام وقعود " وتجرى في أصول ذلك الشجر أنهـــار تختلج " فكل هذه أماكن محـــددة : (جنة) أماكن يـــقام ويقعـــد فيها .

---

(١) رسالة الغفران – تحقيق دكتورة . عائشة عبد الرحمن المصدر نفسه ص ١٧٢ .

ثانيا : المكان فى التجسيد – فى الجنة والفردوس وروض الخلود :

المعرى : ويمر رفّ من أوز الجنة (جماعة منها) فلا يلبث ان ينزل على تلك الروضة ويقف وقوف منتظر لأمر – ومن شأن طير الجنة أن يتكلم فيقول .

ابن القارح : وما شأنكن .

الأوز : ألهمنا أن نسقط فى هذه الروضة فنغنى لمن فيها من شرب [١] فهذا مشهد مجسد وإن تدخّل فيه المعرى . راويا . يحدد المكان : " الروضة " ويحدد الحوار فى كلام الأوز و المكان أيضا " الروضة " .

المعرى : " فيقول لعبيد "

ابن القارح : ألك علم " بعدي بن زيد العبادى "

عبيد : هذا منزله قريبا منك .

المعرى : فيقف عليه فيقول :

ابن القارح : كيف كانت سلامتك على الصراط ومخلصك من بعد الإفراط [٢]

ابو العلاء : فإذا نظر إلى صوار (قطيع البقر) ترتع فى دقارى (الرياض كثيرة المياة والندى) الفردوس – والدقارى : الرياض – صوب مولاى الشيخ المطرد – وهو الرمح القصير – لأخنس ذيّال ، قد رتع هناك طويل أيام وليال ، فإذا لم يبق بين السنان وبينه إلا قيد ظفر قال .

الاخنس : أمسك ، رحمك الله ، فإنى لست من وحش الجنة التى أنشأها الله سبحانه ولم تكن فى الدار الزائلة ، ولكنى كنت فى محلة الغرور أرود فى بعض القفار ، فمرّ بى ركب مؤمن قد كرى زادهم (نقص) فصرعونى واستعانوا على السفر فعوضنى جاءت كلمته – بأن اسكننى فى الخلود .[٣]

---

(١) رسالة الغفران – المعارف ص ٢١٢ .

(٢) رسالة الغفران – ص ١٨٦ .

(٣) المصدر السابق – ص ص ١٩٧ – ١٩٨ .

ابو العلاء : فإذا ضرب فى غيطان الجنة ، لقيته الجارية التى خرجت من تلك الثمرة فتقول . إنى لانتظرك منذ حين فما الذى شجنك (حبسك) عن المزار ما طالت الإقامة بالمجاورة مسمعك وقد كان يحق لى أن أوثر لديك على حسب ما تنفرد به العروس يخصها الرجل بشئ دون الأزواج .

ابن القارح : كانت فى نفسى مآرب من مخاطبة أهل النار ، فلما قضيت ذلك وطرا عدت إليك فاتبعينى بين كثب العنبر وانقاء المسك (القطعة المحدودة تل من المسك) .

ابو العلاء : فيتخلل بها أهاضيب الفردوس ورمال الجنان [1] .

ابو العلاء : فيركب بعض دواب الجنة ويسير ، فإذا بمدائن ليست كمدائن الجنة ولا عليهما النور الشعشانى ، وهى ذات أدخال (حفر بها ماء) وغماميل (مكان مظلم فيه شجر كثيف) فيقول لبعض الملائكة .

ابن القارح : ما هذا يا عبد الله .

بعض الملائكة : هذه جنة العفاريت الذين أمنوا بمحمد ﷺ . وذكروا فى الاحقاف وفى سورة الجن وهم عدد كثير .

ابن القارح : لأ عدلن إلى هؤلاء فلن اخلوا لديهم من أعجوبة :

المعرى : فيعرج عليهم فإذا وهو بشيء جالس على باب مغارة . [2]

طبيعة المكان فى النار :

ابو العلاء : فيخلفه ويمضى فإذا هو بأمرأة فى أقصى الجنة قريبة من الطلع إلى النار .

المرأه : أنا الخنساء السلمية " أحببت أن أنظر الى صخر فاطلعت فرأيته كالجبل الشامخ والنار تضطرم فى رأسه ، فقال لى : لقد صح زعمك فىّ [1] .

---

(١) المصدر السابق ص ٣٧٢ .

(٢) المصدر السابق ص ص ٢٨٩- ٢٩٠ .

(٣) المصدر السابق ص ٣٠٨

فهذا تحديد لموقع النار فهى إلى جوار الجنة بحيث يمكن لشخص فى الجنة أن يطلع على النار ويكلم شخصا فيها .

وهكذا نرى وحدة المكان متحققة فى رسالة الغفران ، فالجنة والنار والموقف أماكن كلها متصلة بالتجاور وتسمى العالم الأخر وهكذا فهي متصلة بالتجاور فقد " جعل الأدب متعة فردوسية ، واختار أن يكون عالمه آخر عالم أدباء ، يتحاورون ويتناقشون ويعقدون المجالس الأدبية الحافلة كما : أن تغنى القيان شعرا ، وأن ترقص الراقصات على أبيات من الشعر بل جعل الشعر غالبا وسيلة إلى الغفران [1] .

خلاصة الفصل :

إن الزمان هو الحيز الذى يشغله الفعل المسموع والمكان هو الحيز الذى يشغله المنظور .

والزمان والمكان فى رسالة الغفران ميتافيزيقيان .

الزمان فى رسالة الغفران :

انتهينا إلى ان الزمان فى رسالة الغفران ينقسم إلى ثلاثةأقسام رئيسية .

١- الزمن الذى تقضيه بعثة الأموات ليقفوا فى المحشر (الموقف) انتظارا للدخول إلى الجنة أو النار .

وهو محدود بمعنى أن له طولا محددا - بداية ونهاية - أو هو طول الحركة التى استغرقها الحدث .

وهذا يطابق قول العالم المسرحى ألارديس نيكول حول الزمن فى المسرحية " وقت قصصى محدد "

٢- الزمن فى الجنة : وهو وإن كان مطلقاً - أبديا - له بداية ولكن يمكن أن نجد أزمنة جزئية فى الجنة ، والنار لها بدايات كما أنها تنتهى جميعا بانتهاء الفعل .

---

(١) دكتوره عائشة عبد الرحمن - كتابى - العدد الخامس والعشرون - السنة الثالثة - القاهرة مارس ١٩٥٤ - ص ١٤٣ .

حـــيث أن القـــول بوجـــود زمن يعنى القـــول بوجـــود فـــعل والقول بوجود فعل يعنى بوجود حيز زمانى ومكانى ولكى نحدد طبيعة الزمن لابد وأن نحدد بوضوح حركة الضوء و الظلمة .

٣- الزمن فى النار : وينطبق عليه قولنا فى الجنة .

كما انتهينا إلى أن أبا العلاء يحدد نوعين من الزمن .

١- الزمن الضوئى للشمس .

٢- الزمن الضـوئى للقمـر فى حدود عالمنا الدنيوى وهو أيضـا يحدد زمنا آخر ثالث يستـغرقـه الظلام وهو أبدى (إن النور مـحـدث والأزلى هو الزمان المظلم) .

وإذا كنا قد قلنا إن الزمان فى العالم الآخر ابدى فإن ذلك هو قول الأديان وهو أيضا قول المعرى كما أنه قد حدد الأفعال والأحداث بحدود زمانية – جزئية – لأنه جعل الشخصيات ذات طبيعة بشرية حياتية واقعية .

لذلك وجدنا الزمان عنده مرصودا فى مشاهد الجنة والنار وهو الزمن الذى يستغرقه الحدث الذى يبدأ ببدايته وينتهى بنهايته .

وهو مطابق بمفهوم أرسطو للزمن ،مناقض له (زمان محدث : يوم وليلة) وهو مفهوم أرسطو . وزمان آخر مضاف وهو أزلى : زمن جزئى وزمن كلى .

المكان فى رسالة الغفران .

إذا كان المكان فى رسالة الغفران ميتافيزيقيا على اعتبار أن (الموقف والجنة والنار) أماكن أخبرت عنها الديانات فلذلك كانت حدود المكان فيها دينية – بشكل عام ولقد انتهينا إلى أن المكان فيها ينقسم إلى موقف وصراط وجنة ونار وأن الجنة والنار تنقسم كل منها إلى أقسام أو درجات كما فى النص الدينى تماما فهناك الفردوس والجنة والروضة والأنهار وهناك جهنم والنار وسقر و الهاوية والقارعة .. الخ على أن المكان فيها واضح المناظر محدد الملحقات التشكيلية المنظورة الكتلة وتناسبها توزيع الضوء والظل والظلام بما يلائم التأثير المطلوب من المنظر .



الباب الثالث

ظواهر فنية في الاتجاه الدرامي

في رسالة الغفران

الفصل الأول

اللغة وعلاقتها بالاتجاه الدرامي

ومستويات الحوار الفنية



اللغة و علاقتها بالاتجاه الدرامي و مستويات الحوار

الكلام عن اللغة فى رسالة الغفران يعنى الكلام عن أهم عناصر التخييل والتصوير إذ أن اللغة وهى وعاء الفكر و وسيلة إيصال مغزاه ، وناقلة أحاسيس الكاتب ودلالات رموزه وصوره هى العمود الفقرى والشريان الرئيسى فى جسم العمل الأدبى من أى جنس ، الشريان الذى ينقل الدماء إلى خلاياه الحية .

وعند الكلام عن اللغة فى رسالة الغفران لا يكفينا أن نردد ماقاله دارسوه (أدبا وفنا وتاريخا وذاتا مبدعة فى عزلتها الجبرية المحببة) إليها نحو " أن اللغة مسخرة له (١) " كان عالما باللغة حافظا لها (٢) " سمع اللغة ، وأملى فيها كتبا وله بها معرفة تامة (٣) كان عجبا فى الإطلاع الباهر على اللغة وشواهدها (٤) إنه جعل مواده كلها منصبة إلى أحكام اللغة العربية والتقعر فيها (٥) " كان متبحرا فى اللغة (٦) " ما أعرف العرب نطقت بكلمة ولم يعرفها (٧) ذلك لأن هذه الأقوال على أهميتها التاريخية لا تفيد شيئا عند التعرض للغة كنص درامي إلا بقدر ما يفيده البحث عن دراميات اللغة – عنده – وأسباب قدرتها مثلا – على حمل الشحنات المعنوية والرموز والتجريدات والمقابلات وأهم من هذا كله القدرة على التعبير عن تناقضات الشخوص الدرامية .

كما أن طبيعة البحث عن الأصول الدرامية للغة فى رسالة الغفران (كنص درامى) لايمكن أن تكتفى .

يقول الدكتور . شوقى ضيف عنها " وهو يعطيها لونا مدرسيا ، إذ قصد فيه أبو العلاء – من خلال حوار ابن القارح مع الشعراء – أن يظهر علمه بأشعارهم وما فيها من مسائل عويصة فى لفظها (٨) وهذا التوصيف فى نظرى يخص شخصية

---

(١) دكتور . شوقى ضيف – الفن ومذاهبه فى النثر القاهرة – دار المعارف . ص ٢٦٧ .

(٢) البغدادى – تاريخ بغداد جـ ٤ / ٢٤٠ ، تعريف القدماء و الفن ومذاهبة في النثر .

(٣) ابن الجوزى – تعريف القدماء ص ١٨ .

(٤) تعريف القدماء ص ١٩٠ .

(٥) داعى الدعاه الفاطمى هبة الله – عن معجم الأدباء للحموى ٣/١٢٧ و الفن ومذاهبه فى النثر .

(٦) ابن فضل الله العمرى هبة الله – عن معجم الأدباء للحموى ٣/١٢٧.

(٧) التبريزى – عن عبد العزيز الميمنى – أبو العلاء وما إليه (القاهرة المطبعة السلفية) ص٥٣ ودكتور شوقى ضيف . المرجع نفسه .

(٨) دكتور شوقى ضيف الفن ومذاهبه ٢٧٦ .

ابن القارح ولا يخص المؤلف وذلك بالقياس الدرامى الذى نتبعه فى هذا البحث كما أن ردّنا على الدكتور الشكعة فى قوله عن طبيعة اللغة فى رسالة الغفران حيث قال :

فأبو العلاء عمد في رسالة الغفران " إلى السجع المتعسف " واستعمال اللفظ الغريب غير المألوف بالإضافة إلى ذلك يكثر من المحسنات اللفظية ويقسو على نفسه بلزوم ما لا يلزم من السجع والإكثار من الجناس [(١)] فقلنا : وهل كان مطلوبا منه ألا يكتب عن ظاهرة شعرية جاهلية أو شعورية إلحادية ثم إنه يقول على ألسنة شخوص تاريخية معاد تجسيدها أو شخوص متخيلة ومجسدة في إيهام بديع وخلاب فى عالم ميتافيزيقى ، فكان لزاما عليه أن يصطنع لغة غريبة عن عالمنا المادى – على نحو ما – ولقد حفظ لنا ألفاظا وكلمات عربية وحفظ لنا أنسابا وأشعارا – بغض النظر عن موضوعها ومبدعها ثم ان ذلك كله قد جرى مجرى الحوار أحيانا ، والسرد أحيانا بما يثرى موضوع الرواية الدرامية ويحمل مشاعر شخوصها ، ودوافعهم المتناقضة ، ونهج تفكير كل شخصية و حياة النابغ من طبيعتها وأبعادها مع الربط بين كل ذلك وتوثيقه دراميا .

ثم هو بعد ذلك قد جرى فى إطار استعراض ابن القارح – الشخصية المحورية فى الرواية – لمعارفه . على أنه لولا معارف الكاتب لما كانت هناك معارف لشخوص رواياته من أى جنس أدبى ، بل ما كان هناك إمكان قيام عمل أدبى أو فنى من أى لون .

فالفن أو الأدب يقومان على الاختيار والخبرة والمعلومات أو قدرة الاختيارمع قوة الاخبار – بتعبير نيكول ، أو هو يقوم على الذوق والدربة – بلغة القاضى الجرجانى فى وساطته .

يقول ابن خلدون : " والملكات لا تحصل إلا بتكرار الأفعال ، لأن الفعل يقع أولا وتعود منه للذات صفة ، ثم تتكرر فتكون حالا ، ومعنى الحال أنها صفة غير راسخة ثم يزيد التكرار فتكون ملكة أى صفة راسخة [(٢)] .

(١) دكتور مصطفى الشكعة – الادب فى موكب الحضارة الاسلامية – الانجلو . ص ٧١٥ .

(٢) ابن خلدون (عبد الرحمن) مقدمة ابن خلدون (بيروت ، دار الكتاب العربى) .

تأسس على ما سبق الفهم بأن الفن : اختيار خاضع للذوق والخبرة التى أصبحت صفة راسخة فى الفنان أو الأديب – بطول خبرته .

كما تأسس الاختيار بالخبرة أو الدربة أو التجربة ارتباطا جدليا ناميا ينتج حدثا فنيا .

ولا أظن لمنصف فاهم فى أثر من أثار أبى العلاء ينفى عنها الجدة والطرافة اللتين تحكمان بالسبق لصاحبها فى الإختيار دعامة موضوعه الفنى الأول ، كما أنه لا مجال لمنكر بثبات قدم خبرةالمعرى فى الحياة والعلوم .

على أن الفنان والأديب يحاسب على عدم ملاءمة مفردات عمله الفنى أو الأدبى للموضوع و عناصرهما المطروحة وللشخصيات فى حالة العمل الدرامى .

يقول إلمررايس " من الثابت أن كل عمل فنى يكشف عن شخصية الفنان ويعبر سواء فى صورة مكشوفة أو مستورة (وغالبا لا شعوريا) عن أفكاره وأحاسيسه سواء أكانت هذه الصورة شفهية أم مكتوبة أم تشكيلية أم غنائية .

فهل يحاسب الفنان والكاتب الأديب على تغطية موضوع كتابه أو عمله الأدبى أو الفنى ؟ (المختار) وهل يكون العمل الفنى أو الأدبى إلا النتاج النهائى لحاجة الفنان أو الأديب إلى التعبير عن الذات والرغبة فى توصيل ما تعبر عنه ، ووسيلة توصيل هذه الرغبة المعبر عنها (المناسبة) ؟ ولا شك أن اللغة هى الوسيلة الأساسية للتعبير عن تلك الرغبة المراد التعبير عنها .

وما اللغة إلا غطاء المعانى فى العمل الأدبى ، وفى العمل الدرامى ، هى غطاء المعانى والإنفعالات الشخصية المتباينة للشخصيات وأغراضها ودوافعها .

وحساب المعرى لا يجب بحال أن يخرج عن قدرته على تمثل هذا المعنى أم لا .

اما بخصوص السجع ..فإلى جانب كونه لونا أنسب للغة ما بعد الموت والبعث لما فيه من إغراب ، فهو طابع كتاب { العصر الذى عاشه المؤلف – المعرى } .

فإذا حاسبنا الكاتب على أسلوب السجع ، فلنحاسب عصره المسجوع فى آداب معاصريه .

ولا يكفى كل هذا – فى عرف البحث العلمى – ليؤكد طبيعة اللغة الدرامية ومستوياتها الفنية فى رسالة الغفران .

إذ أنه لابد عند التعرض لرسالة الغفران على أنها نص درامى من أن نبحث على وجه الدقة من خلال لغتها – عما يلى

أولا : اللغة الصائتة – (الحوار والسرد) .

ثانيا : اللغة الصامتة – (اللغة الوصفية – التوجيهات والإرشادات التفصيليه الموضحة لطبيعة المكان والزمان وهيئة الشخصية واللون والحركة والضوء والظل والمنظر) .

وتتدرج اللغة الصائتة فى رسالة الغفران إلى مستويين رئيسيين :–

١– ***المستوى اللغوى الأول*** : الحوار المجسد للفعل أو للحدث . وينقسم هذا المستوى إلى أكثر من خمسة عشر تيارا فنيا .

٢– ***المستوى اللغوى الثانى*** : الممهد للحدث والملخص لطبيعة تاريخ الحدث ، والمعقب عليه بالنقد أو التغريب ابعادا للايهام .

أولا : التيارات الفنية للحوار فى رسالة الغفران :

١– التيار الكوميدى فى الحوار . . وطبيعته النقدية التهكمية والفكرية .
٢– التيار العبثى فى الحـــوار . . وطبيعة التداعيات اللفظية والمعنوية .
٣– التيار التعليمى فى الحــوار . . والتوجه المباشر في الخطاب .
٤– التيار التغريبى فى الحــوار . . وطبيعته التبعيدية المؤدية للدهشة .
٥– التيار الايهامى فى الحــوار . . وطبيعته التخيلية والايحائية والجمالية .
٦– التيار الرمزى فى الحــوار . . وطبيعته الإيحائية المشتبكة مع الفعل .
٧– التيار التسجيلى فى الحوار . . وطبيعته التحقيقية التاريخية .
٨– التيار الملحمى فى الحــوار . . وطبيعته الروائية السائحة فى المكان والزمان
٩– التيار الفلسفى فى الحــوار . . وطبيعته الجدلية
١٠–التيار الوعظى فى الحــوار . . وطبيعته الاخلاقيه
١١–التيار اللغوى فى الحـــوار . . وطبيعته التقعرية والبلاغية والترادفية .
١٢–الـــتيار النـفـسى والبيئى . . وطبيعته بما يلائم الشخصية والحدث فى كل ظرف

١٣-الطبيعة الدرامية للحــوار . . وبورها في تجسيد فكر كل شخصية ومشاعرها
١٤-الإيقاع فى الحـــــوار . . وبوره في صنع الجو النفسي المتباين للشخصية
١٥-الزمن فى الحـــــوار . . وبوره الكشف عن جذور الفعل الدرامي .
١٦-المناجاة فى الحـــــوار . . وبورها فى تجسـيد الصـراع الداخلى للشخصية
١٧-طبيعة حوار الجوقة فى رسالة الغفران . وبوره الترديدي والتوكيدي الوصفي

مفـهـوم الحــوار :

الحـوار هو كلام بين اثنين أو جدل بين اثنين أو أكثـر حول مـوضـوع بينهمـا متنازع حوله بحيث يأخذ كلام أحدهما صفة الهجوم ، وكلام الآخر صفة الدفاع ، مع تبادل هذه الصفة بينهما . كما أنه كلام بين صوتين أحدهما شعورى و الآخر عقلانى . كـمـا أنه كـلام بين صــوتين أحـدهـمـا للفـرد و الآخـر للجـمـاعـة . يقول أحمد حسن الزيات " جاء (اسخيلوس) أبو المأساة فأضاف إلى الممثل الأول ممثلا آخر فخلق الحوار .

الحوار : هو الصورة اللفظية للشخصيات – وهو اللغة التى تنقل أصوات حذف الشخصيات المتصارعة و كلماتها شعورا و فكرا وقيما و دوافع إلى الأسماع على ألسنتهم . وهو حركة متناقضة فى حيز زمانى .

الحوار : هو التجسيد الآنى الناطق والمسموع لشخصيتين متشابكتين فى حدث ما بمعنى أنه الصورة الصوتية للشخصيات ، وهى تشكل النصف الهام فى العمل الأدبى الدرامى ، بينما تشكل الصورة المرئية للنصف الآخر ، ويشكلان معا الصورة المسرحية .

يقول سعد أردش : " والأصل والعماد فى الصورة الصوتية لتعرض الكلمة من خلال صوت الممثل ،،

ومن المهم هنا أن نقرر على ضوء المفاهيم السابقة أن حدود النص الدرامى إنما هى حدود درامية تعبيرية كلامية تجسد التناقضات المتنامية . باختـــصار هـــى أشــبه بـ (كائن حى) .

اقسام الصورة الصوتية ،

تنقسم الصورة إلى :

١- الثنائية (الديالوج) . صوتا إرادتين بشريتين متعارضتين .

٢- المناجاة (المنولوج) . صوتا الشعور و الوعى فى داخل شخصية واحدة

٣- الجماعية (الجوقة) . صوت الرأى العام أو ضمير الطبقة أو الأمة

٤- الجانبية (الوشوشة) . صوت وعى الشخصية النقدى أو الإنتقادى ألتعليقى .

ويعتمد الحوار فى رسالة الغفران على الثنائية ، كما يعتمد أيضا على المناجاة كصورة صوتية ثم أنه يعتمد أحيانا على الجماعية . (صوت الوجدان الجمعى)

صور الحوار الثنائية فى رسالة الغفران

لما كانت اللغة كما يقول ابن خلدون فى " المقدمة " هى المتعارف " عبارة المتكلم عن مقصوده " وكان المتكـــلم فى رسالة الغفـران هو الـــراوى (المعرى) والبطـــل (ابن القارح) والشخصيات التاريخية (الشعراء والأدباء والمتكلمين) والشخصيات الميتافيزيقية (رضوان وخازن الجنة والنار والزبانية والملائكة) والشخصيات المؤلفة : الحوريات والجوارى ، والحيّات والوحوش والثمار والطيور ... الخ .

فإن لغة الكلام (الصائتة) فى رسالة الغفران هى تعبير الشخصيات عن مقصودها - أولا - ثم هى مثل أى مؤلف أدبى- بعد ذلك - عبارة المؤلف عن مقصوده .

واللغة فى رسالة الغفران إنما تكتسب صفتها الدرامية من كونها عبارة المتكلمين (شخصياتها) عن مقصودهم من (التصارع) بمعنى صراع شخص مع شخص آخر أو صراع غرض شخص ما مع غرض شخص آخر فى حدث من احداثها ، وهو ما ينقله لنا الحوار الثنائى كما أنه يتمثل فى صراع غرض مع غرض آخر مناقض له فى ذات شخص واحد - داخليا (المونولوج) . وللحوار الثنائى فى رسالة الغفران صورا عديدة تغطى كل أحداث النص نكتفى بالنظر فى بعضها :

ابن القارح : لا أراك تفهم ما أريده من الأغراض ، ولقد هممت أن اسألك عن بيتك الذى استشهد به " سيبوية " وهو قولك :

أرَوَاحٌ مودّعٍ أم بكورْ   أنت فانظر لأى حالٍ تصيرْ

فإنه يزعم أن " أنت " يجوز أن يرتفع بفعل مضمر يفسره قولك " فأنظر وأنا استبعد هذا المذهب ولا أظنك أردته " .

عدى : دعنى من هذه الأباطيل ، ولكنى كنت فى الدار الفانية صاحب قنص ولعله قد بلغك قولى :

ولقد أعدو بطرف زانة ووجه منزوف ، وخد كالمسن

وقولى فى القافية :

ومجود قد اسهجرّ تناويـــــركلون العهون فى الأعلاق

فهل لك ان تـــركب فـــرسين من خيل الجـــنة ، فنبعثهما على صـــيرانها (قطعان أبقارها) وخيطان نعامها ، وأســـراب ظبائها، وعانات حمرها فإن للقنيص لذة قد نهضت لك بها .

ابن القارح : أما أنا فصاحب قلم ، ولم أكن صاحب خيل ولا ممن يسحب طويل الذيل ، وزرتك فى منزلك مهنئا بسلامتك من الجحيم وتنعّمك بعفو الرحيم وما يؤمّننى إذا ركبت طرفا (فرسا نشيطا) رتع فى رياض الجنة فآض مستسعلا (محتدا ونشطا كالسعلاة) وأنا كما قال القائل :

لم يركبوا الخيل إلا بعدما كبروا فهم ثقال على أكتافها عنف

إن يلحقنى مالحق صاحب المتجردة [1] لما حمل على اليحموم [2] وقد بلغك مالقى ولد زهير [3] وكذلك ولد علقمة لما ركب للصيد فأصبح كجده زيد [4] . ويجوز أن يقذفنى السابح – من خيل الجنة – على صخور زمرد فيكسر لى عضدا أوساقا فأصير ضحكة أهل الجنان .

عدى : ويحك أما علمت أن الجنة لا يرهـــب لديها السقم ولا تـنزل بسكنها النقم[5] .

---

(١) زوج النعمان بن المنذر ملك الحيرة .

(٢) فرس النعمان .

(٣) يقصد سالم بن زهير الذى قتله فرسه .

(٤) يقصد انه يخشى ان يلقى لو خرج راكبا فرسا من أفراس الجنة وملقى هؤلاء إلى جان أنه يذكره بما لقاه علقمة بن عدى بن زيد وما لاقاه زيد والد عدى .

(٥) قراءة جديدة فى رسالة الغفران – – معهد البحوث والدراسات العربية ، نفسه ، ص ص٩٠ – ٩١

وهكذا يصور لنا الحوار بين بطل المسرحية (ابن القارح) وأحد شخصياتها (عدى) يصور لنا ليس مجرد تضاد إرادتيهما ، ولكن صراع هاتين الإرادتين .

والحوار هنا بلغة (إليس فيرمور) [٦] أكثر من مجرد وسيلة لعرض الحدث والشخصيات . إذ ينقل إلينا كل مامن شأنه أن يشرح لنا العلاقة التى تربط عالم المسرحية بالعالم الأكبر .

فهو إلى جانب أنه يحمل لنا فكرة الحدث (القصة فى الحدث) ويحمل لنا الخلاف بين أغراض كل من شخصية ابن القارح (مجرد الثرثرة) – وهى عمل ليس مكانه الجنة التى لا يصنع فيها غير الاستمتاعَ –لم يكن محروما من متعة فى التاريخ البعيد الذى تأسس عليها هذا الحدث . ومن ثم فهو لا يحتاج إلى المتعة ولكنه فيما يبدو من الحوار قد كان محروما من حق الكلام وابداء الرأى مما ترتب عليه الثرثرة فى غير مناسبة ولا ملاءمة مكانية ولا زمانية كتعويض عن الحرمان من حق ابداء الرأى . والحوار يحمل لنا أيضا فى نفس (الديالوج) أغراض (عدى) المختلفة عن أغراض (ابن القارح) :

عدى : دعني من هذه الأباطيل .

فهما متناقضان فى الأغراض وفي النظرة للموضوع الذى طرحه ابن القارح مقتحما به طبيعة الموضوع الملائم للجنة : (المتعة التعويضية) من هنا يبين لنا الحوار مزاج كل شخصية إلى جانب اختلاف موضوعيهما وشواغلهما . و ليس هذا فقط ولكنه يبين بحكم أنه حوار درامى حركة الهجوم والدفاع حركة (الفعل فى الحدث)

---

(٦) اليس فيرمور – حدود الدراما – عن دكتور شفيق مجلى – مجلة المسرح ع ١٣ السنة الثانية يناير ١٩٦٥.
عن مسرح الحكيم – وزارة الثقافة و الإرشاد القومى ط الأهرام .

والمقترح تغييره أو المراد حرفه عن طبيعته خلافا لارادة الخالق وخلافا لإرادة الشخصيات (المستمتعة – المعوضة) و (حركة) رد الفعل فى الحدث نفسه ، المتمثلة فى دفاع (عدى) عن وضعه ، وحاله مع بيان رغبته فى استمرار هذا الفعل (الاستمتاع) .

والحوار مع أنه يصور لنا طبيعة الحدث والشخصيات وأغراضها المتصارعة إلا أنه يربط لنا عالم الحدث الجارى بين شخصين بعالم الطبيعة البشرية الدائب التناقض والصراع ، حتى فى العالم الآخر. فالطبيعة البشرية فى العالم الآخر – هنا – جزء من الطبيعة البشرية فى عالم الحياة الواسع .

والحوار هنا – أولا – الوساطة التى تنقل مسرحيتك إلى الأسماع [١] بتعبير لاجوس ايجرى ولكنه ليس هو المقصود بالذات ولا هو أعظم من كل ما فيها ، إنه يجب أن يناسب موضوعها فى غير شقشقة أو تنافر [٢] وهذا ثانيا .

وإذا أردنا أن نحكم على جودة هذا الحوار أو ردأته فإنه يتحتم النظر فيما إذا كانت كلماته " هى الطاقة المحركة للصور بتعبير" دكتور نعيم عطيه [٣] كما يتحتم أن ننظر فيه " الحوار " " الذى " يشف عن الأحداث المقبلة [٤] كما ننظر فيه لغة الدلالة : الموحية المتعالية المجاورة للواقع ، التى هى مستودع الإنفعالات والموسيقى والصور – اللغة الباطنية ، الجوانية – (راجع المقدمة الدرامية على لسان أبي العلاء) كما ننظر فيه لغة الإشارة : الوصفية الظاهرية أى ننظر فيه الأبنية الصوتية ، التعبيرية ، ننظر فيه " التكييف الدقيق للكلام بحيث يطابق الرؤية الباطنية [٥] بتعبير ريتشاردز ولكنه يطابق الرؤية الباطنية للشخصية المسرحية المرسومة فى الحدث لا الرؤية الباطنية للمؤلف ، وهذا هو الفرق بين التكيف الدقيق للكلام فى القصيدة وبين التكيف الدقيق فى المسرحية .

---

(١) لاجوس ايجرى – فن كتابة المسرحية – ترجمة دريني خشبة ، مرجع سابق .

(٢) دكتور عز الدين اسماعيل – الأدب وفنونه ، مرجع سابق .

(٣) دكتور نعيم عطية – الاوتوماتيه فى الشعر السريالى فصول م١ ع٤ (القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب يوليو ١٩٨١) .

(٤) دكتور عز الدين اسماعيل – الأدب وفنونه ، مرجع سابق .

(٥) ريتشاردز – مبادئ النقد الأدبى – ترجمة د محمد مصطفى بدوى ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية مرجع سابق .

يقول لاجوس ايجرى : " الحوار الجيد مالم يكن يصلح للتعبير تعبيرا طبيعيا وبدون مشقة عما حدث للشخصيات من كل ما هو مهم لموضوع الرواية [(١)] وهذا ما نجده فى الحوار السابق فى الحدث : صادرا صدورا معبرا وصحيحا عن الشخصية التى تستعمله (شخصية ابن القارح) كذلك حوار (عدى) وهو الحوار المعبر بشكل طبيعى وبدون مشقة عن موضوع الحدث الذى جرى فيه فعلهما ، حوارهما . فلقد كان " الحوار يساعد على المشاركة " كما انه " يشجع على التقمص واثارة العواطف" بلغة دكتور طه محمد طه .[(٢)]

ونحن نشارك (عديا) الرأى فى تحويل الموضوع الذى يفرضه (ابن القارح) ذلك لشعورنا منذ بداية الحدث أن (ابن القارح) مقتحم ، وأنه يحاول فرض موضوع ليس من طبيعة الموضوعات المطروحه فى هذه البيئة الأخروية .

وربما كانت مشاركتنا لرد فعل عدى على فعل (ابن القارح) فردّها إلى ضيقنا بالجدل فيما ليس وراءه طائل ، الجدل الأجوف أو (البيزنطى) كم يقولون ، الذى لا يدل على عدم تكيف الشخصية المجادلة (ابن القارح) مع البيئة المتواجدة فيها .

على أننا لا ننفر من كلام ابن القارح الأخير المعبّر عن تخوفاته من اقتراح (عدى) بركوب الخيل فى الجنة في رحلة صيد ، خاصة وأنه فى هيئته الدنيوية (شيخ) وليست له فتوّة عدي التى هى من طبيعة أهل الجنة الدنيوية والمعرية .

فنحن نتعاطف مع ابن القارح حين تنقل لنا كلماته مشاعر الخوف من هذه المغامرة المقترحة ، ويشوب تعاطفنا مع موقفه الأخير بعض من روح المرح التى ولّدتها استشهاداته التاريخية بما جرى لصاحب المتجردة ولابن زهير وعلقمة بن عدى وزيد (جده)من جراء ركوب الخيل .

فهذا الجبن القارحى يجعلنا نتعاطف معه ، حتى مع معرفتنا لهيئته الجسمية وطبيعته الوسطيه المتذبذبة كمثقف ، فهو يفتح مجالات الصراع على مصراعيها ، ولكنه سرعان ما يضع طرف ثوبه فى أسنانه " وإنما أنا صاحب قلم ولم أكن صاحب خيل " . وهكذا يثير فينا موقفه المنقول على لسانه (عاطفة الضحك) والمرح الخفيف .

---

(١) لاجوس ايجرى – فن الكتابه المسرحية .

(٢) دكتور . طه محمد طه – وسائل الاتصال الحديثة –عالم الفكر الكويتية مج م ١١ / ع٢ .

والحوار فى هذا الحدث يقوم بوظيفة السير بالعقدة المسرحية فى طريقها ، أى يتقدم بالحدث إلى منتهاه ، إلى جانب كشفه عن طبيعة الشخصيات – كما قلت .
ولئن كان أبو العلاء قد بنى هذا الحدث على أساس الفكرة التى مؤداها أن ابن القارح رجل مقتحم للبيئة الفردوسية ودخيل عليها ولا يجيد التعامل المناسب مع طبيعة البيئة والظرف وطبيعة الشخصية الأخرى التى هو بصدد التعامل معها ، فلقد قام الحوار فى الحدث بوظيفة التقدم تدريجيا نحو تحقيق هذه الفكرة وإتمامها .
يقول روجر بسفيلد " بخصوص وظائف :"الحوار للحوار المسرحى ثلاث وظائف رئيسية **أولاها** السير بعقدة المسرحية أى تقدمها أو تدرجها أو تسلسلها **وثانيهما** الكشف عن الشخصيات ، **وثالثهما** مساعدة التمثيلية من الناحية الفنية فى أثناء اخراجها [1] .

صلاحية الحوار فى رسالة الغفران للتمثيل

والحوار فى رسالة الغفران كما رأينا فى عرضنا لهذا الحدث يكشف عن الشخصية ، كما أنه لا يمتنع على الممثل .

فإذاكان رجال المسرح يرون أن الحوار نوعان :
نوع (يحمل الممثل) ونوع (يحمله الممثل) أى : نوعا يضيف إلى الممثل حين يتشرف بأدائه قيمة ، ونوعا يضيف إليه الممثل بطرق الأداء المبتكرة قيمة . فإن الحوار فى رسالة الغفران من النوع الذى (يحمل الممثل) ويرتفع به ، لما فيه من القوة الإيهامية والايحائية ، والدلالات الرمزية ،الشحنات العاطفية ، ناهيك عن قوة الصياغة ،متانة الأسلوب . فهذا حوار يرهق الممثل من زاوية دفعه إلى الإحساس بالكلمة ومن ثم تصور الانفعال الملائم لادائها ، واستحضار صورة ذهنية أولا ثم طاقة تجسيدية بعد ذلك لأن الإحساس يولد صورة ذهنية للمحسوس وأن سماع أى كلمة ينشأ عنه استحضار صورة ذهنية مناسبة لمدلول تلك الكلمة [2] .

---

(١) دكتور روجر بسفيلد الإبن – فن الكاتب المسرحى – ترجمة درينى خشبة نهضة مصر ، نفسه ص ٢٣

(٢) حامد عبد القادر – دراسات فى علم النفس الادبى ، (القاهرة المطبعة النموذجية)، ص ١٦٢

وفى الحوار فى رسالة الغفران قدرات تصويرية تعتبر مطمعا للممثل حين يكون مقياس كفايته هو مقدرته على التأثير في التفكير والوجدان أكثر من مقدرته على التصوير الدقيق الشامل للإنفعال والجزئيات الحسية مع الأخذ فى الإعتبار أن التصوير وسيلة فعالة للتأثير فى الفكر والعاطفة ، ولما كان التصوير لا يأتى من فراغ ، فلقد برزت أهمية الإيحاء فى الحوار وأهميه الدلالات العاطفية والشعورية . والممثل لدور ما فى نص رسالة الغفران (دور رئيسى) لا يستطيع أن يرتكن إلى وظيفة المنفذ البسيط بل عليه أن يتجاوز تلك المهمة لخدمة قدراته التعبيرية ، وإبرازها ليس على حساب النص فى رسالة الغفران وذلك ليس لإعتبارات الأمانة عند هذا الممثل ، بقدر ما القدرة الحوارعلى تسهيل مهمة الممثل فى إبراز قدراته التعبيرية لما اشتمل عليه من نقلات مختلفة على مستوى الشعور والإنفعال (شحنات انفعالية وايحاءات وصور ورؤى) وما يتطلبه ذلك كله من مستويات أداء وتدرج مشاعر اوصوت وتعبير من المهارة بمكان .

مستويات الصوت فى الحوار :

لنا أن نستنتج النبر الذى كان عليه صوت ابن القارح وهو يخاطب بشار بن برد حين رأه فى النار " فى أصناف العذاب يغمض عينيه حتى لاينظر إلى مانزل به من نقم فيفتحها الزبانية بكلاليب من نار " لينظر مانزل به من النكال "[1]

فمن المعقول جدا أن يكون نبر صوته عاليا إلى الدرجة التى ترتفع على صوت النار الأخروية وأصوات الكلاليب التى يتسخدمها (الزبانية) لفتح عينى (بشار بن برد) وكذلك يعلو على صوت بشار الصارخ نتيجة لعلميات فتح عينيه المتكررة بالكلاليب ، ويعلو على أصوات المعذبين (من بين المذنبين عبر تاريخ البشرية الطويل من المذنبين) لابد أن يكون صوت ابن القارح فى هذا المشهد الجحيمى ، -خاصة وأن مكانه أطراف الجنة المتاخمة للنار - لابد وأن يكون ضعف هذه الأصوات المتداخلة

---

(١) قراءة جديدة فى رسالة الغفران - نص مسرحى من القرن الخامس الهجرى ص ١٥٨ .

في ضوضاء لابد وأن يكون واضحاأشد الوضوح حتى يصل إلى سمع (ليس الجمهور فى حالة العرض) ولكن سمع (بشار بن برد) بحيث يصرفه عما هو فيه من حال يستغرقه فى الرد ولو بإيجاز شديد يتفق مع طبيعة الحالة التى هو عليها .

" ابن القارح " : يأبا معاذ لقد أحسنت فى قولك (شاعرا) وأسأت فى معتقدك ولقد كنت فى الدار العاجلة أذكر بعض قولك فأترحّم عليك ظنا أن التوبة ستلحقك مثل قولك :

ارجع إلى سكن تلوذ به ذهب الزمان وأنت منفرد
ترجو غدا ، وغد كحاملة فى الحى لا يدرون ما تلد

وقولك :

واها لأسماء أبنة الأشــد قامت تــرأى اذ رأيتنــى وحــدى
كالشمس بين الزبرجد المنقدّ ضنّت بخــد وجلــت عــن خــدّ
ثم انثنت كالنفس المــرتــد وصــــاحب كالــدمل المــــدّ
ارقب منه مثل حي الــورد حمتله فى رقعة من جلدى

الآن وقع منك اليأس وقلت فى هذه القصيدة (لفظ) السبد فى بعض قوافيها .
فإن كنت أردت جمع (سبد) وهو طائر فإنه لا يجمع على ذلك [(١)] .

وحيث يكون صوت ابن القارح عاليا مضاعفا لزم أن يكون صوت بشار فى ظروفه تلك على درجة أعلى من الحشرجة الهامسة . لأنه غير مشغول ولا مهموم بوصول صوته بقدر أهمية أن يعبر عـن مدى عذابه ، ومن ثم لا يهم المعنى اللفظى خلف ما يقول بقدر ما يهم المعنى الداخلى لما يبطن (الجأر بالشكوى) .

فكأن الألفــاظ (الكلام) بديل للتـأوهات ، حل الحـرف مـحل (الآهة) إنما الحشرجات والتأوهات ، الصارخة والكلمات سواء . فليس المهم هنا سماع ابن القارح

---

(١) قراءة جديدة فى رسالة الغفران ص ١٥٩ .

وفهمه لما يقول بشار فى حالته ولكن المهم هو إبراز مدى العذاب الذى يقاسيه بشار فى النار. ولقد برع أبو العــــلاء فى فـهم ذلك . ومن هنـــــا لم يضـــع على لســـــان (شخصية برد) فى النار سوى إثنتى عشرة كلمة رسمت فى سبع ألفاظ منطوقه .

بشار : يا هذا ، دعنى من أباطيلك ، فإنى لمشغول عنك [١].

التيار الوعظى الاخلاقى فى الحوار :

ويمكننا أن نلحظ التيار الوعظى الأخلاقى فى المشهد السابق (مشهد بشار بن برد) فالمشهد استطرادى على مشهد رئيسى (مشهد ابن القارح وإبليس) وهو يبدأ بالراوى (المعرى) ممهدا لطبيعة المكان والحال التى عليها بشار فى النار ، وحركة الصوت والضوء (المؤثرات الصوتية والضوئية) ثم يلية ابن القارح فى مدخل كلامى اخلاقى :

ابن القارح : يأبا معاذ ، لقد أحسنت فى مقالك (شاعرا) واسأت فى معتقدك ، ولقد كنت فى الدار العاجلة أذكر بعض قولك فأترحم عليك ظنا أن التوبة ستلحقك [٢]

ومثله أيضا خطاب ابن القارح حين رأى إبليس فى النار ، وشبيه به أسلوب التمثيليات (التليفزيونية) التى نراها عن التاريخ الاسلامى والدينى بما فيها من خطابية وغنائية ممجوجة :

ابن القارح : الحمد لله الذى امكن منك يا عدو الله وعدو أوليائه . لقد أهلكت من بنى آدم طوائف لا يعلم عددها إلا الله [٣] .

على أن هذا الحوار يكون خطابيا فى حالة جهر ابن القارح به . ولكنه يصبح (حوارا جانبيا) حين يقال سرا .

---

(١) رسالة الغفران ص ١٥٨ .

(٢) المصدر نفسه والصفحة .

(٣) المصدر نفسه.

ونحن حين نعود ثانية إلى مشهد ابن القارح مع بشار نجد أن هذه الغنائية لا تؤدى إلى فعل درامى جيد ؛ ذلك لأن الموقف (ميلودرامى) قمة التراجيديا (مشهد العذاب فى النار) وقمة السخرية الكوميدية (حوار ابن القارح) غير الملائم للموقف .

وهذا الدمج بين التراجيديا فى أشد مظاهرها الخارجية مع هذا الموقف الخطابى الأخلاقى لابن القارح يخلق مبالغة (ميلودرامية) أو غنائية .

وقد نجد هذا التيار الغنائى الأخلاقى فى غير هذا الحدث ، ولكنه على كل حال ليس مستشريا . بمعنى أنه لا يعطل الفعل الدرامى فى الحدث ، حتى مع كون الحوار فى رسالة الغفران يميل إلى الإستطراد (حوار ابن القارح - تحديدا) إلا أنه يخرجه عن كونه جزءاً من الطبيعة الثرثارة للشخصية : (ابن القارح) .

ولعل أبا العلاء فهم طبيعة شخصية ابن القارح فهما جيدا ، فصوره ثرثارا دخيلا وغير قادر على أن يقنع أحدا به . وغير قادر على أن يملأ مكانا أتيح له .

يقول دكتور . شفيق مجلى : " الخطوة الأولى لصياغة الحوار المسرحى الجيد ، هى فهم الشخصيات فهما عميقا وأنه من العبث أن يبدأ المؤلف الحوار قبل أن تكتمل فى مخيلته هذه الشخصيات ويستدعى ذلك أن يكون المؤلف ملما بتاريخ كل شخصية [١].

غير أن الإطناب فى الحوار حتى وإن أظهر طبيعة الشخصية وناسبها شئ غير مستحب ، فى حين أن الإيجاز هو الملائم تماما لطبيعة الدراما ، فالتكثيف اللغوى والحركى أهم عناصر المسرح .

ويرى دكتور مجلى أن " آفة الحوار التى تقضى على حيويته هى الإطناب . وما أسهل ما ينسى الكاتب نفسه فيترك شخصياته تتحدث كثيرا أو تندمج فى حديث لا طائل منه فى الوقت الذى يجب اسكاتها . لأنها حينئذ تخرج عن الموضوع وتتعدى الحدود المرسومة لها [٢] .

وفى الحقيقة فإن الإطناب فى رسالة الغفران ليس من صفات الشخصيات كلها ولكنه بارز عند شخصية (ابن القارح) فهو المطنب دائما ، وهو الثرثار المتحدث

(١) دكتور شفيق مجلى - مشكلة الحوار المسرحى ع ٥ السنة الاولى مارس ١٩٦٤ .

(٢) المرجع السابق .

فيما لا طائل لأحد غيره من وراءه ولكن ذلك يتناسب مع طبيعته العاشقة للمظهرية والإدارة السطحية للأحداث وتوزيع الشغل على الشخصيات التاريخية فى حين أن الشخصيات الحيوانية والطيرية هى التى تحرك ابن القارح .

ولكن الشخصية هنا (ابن القارح) فى كل ما استطرد أو أطنب لم يخرج فى نظرى عن الحدود التى رسمها له أبوالعلاء المعرى .

ولقد أرادها أبو العلاء شخصية ثرثارة فيما لا طائل من وراء ذلك ؛ إلا كنوع من الإسقاط النفسى ، حتى مع عدم الإشارة إلى هذا فى رسمه للبعد النفسى لشخصية ابن القارح . ولقد أرادها شخصية دخيلة مقتحمة . وأرادها شخصية غير متوافقة مع البيئة التى عاشها ، شيئا ناشزا عما حولها : لغة وفكرا ومسلكا . وأرادها وجدانا فرديا خصيما لوجدان مجتمعها الأخروى ، من هنا كانت وظيفة اللغة أو الصورة الصوتية أو الحوار الخاص بها مؤديا إلى تأكيد هذه الحدود الموضوعية المرسومة لها .

والحوار هنا استنادا إلى التحليل له كل خصائص الحوار المسرحى : " ليس الحوار حديثا عاديا بين شخصيتين أو أكثر . والشروط التى ينبغى توافرها فى الحوار تخرجه عن نطاق الحديث العادى ، فالحوار ينبغى أن يكون عضويا وعلى توافق مع الشخصية ومع الموقف الدرامى وأن يستثير حاسة الشوق والإهتمام والتلهف على معرفة المزيد " " الحوار ينبغى أن يكون عضويا ، أى أن يكون موقعه بالنسبة للمسرحية كموقع العضو الحى بالنسبة لجسم الكائن الحى "(١) .

تقول دكتورة عائشة عبد الرحمن " صاغ الحوار ولقن كل شخص منهم ما يريد أن يقول " (٢) .

على أن التيار الأخلاقى لا يتلاءم مع الموقف ، وهو يؤدى إلى السخرية ليس ببشار بن برد ولكنه يؤدى إلى السخرية بابن القارح نفسه . حيث تتحقق سخرية المتلقى من ابن القارح وليس من بشار .

ولكن هذا الدمج بين عنف مأساة بشار وغيره من المعذبين يغرّب لنا الحادثة فيمنعنا

---

(١) الحوار – مجلة المسرح – ع ١٢ السنة الأولى ديسمبر ١٩٦٤ ص ٩٢.

(٢) دكتورة عائشة عبد الرحمن – قراءة جديدة فى رسالة الغفران نفسه .

من التعاطف أو هو يقلل تعاطفنا مع بشار ويسلب شفقتنا به كما أنه يغرّب لنا (النار) فهذه الثرثرة غير الملائمة لطبيعة الموقف هى بمثابة صب ماء المحيطات على نار جهنم .

وهذا بمفهوم عالمنا – يجعل النار بردا وسلاما على (بشار) فالنار فى المشهد أقل من أن تخيف فراشة ، وربما كان فى هذا ما يثير الدهشة والعجب .

ولعل هذا ما دعا الأستاذ . أحمد تيمور إلى أن يرى أنه صور الجنة والنار بشكل يشوقنا إليها [١] .

صورة المناجاة فى الحوار فى رسالة الغفران :

والمناجاة هى : ما يطوف بخلد الشخصية فتتكلم به ، أى تتحول الطاقة التعبيرية النفسية إلى طاقة تعبيرية لفظية مسموعة ، إلى لغة صائتة فى حالة من الضرورة التى تقتضى من الشخصية المتناجية أن تقيم صلة وثيقة بينها وبين المتلقى ، تنفيسا عن داخلها في حالة انفرادها فى الحدث :

" فالمناجاة لا تلقي على المسرح إلا حين تخلو خشبته من سائر الممثلين ولا يبقى عليها إلا الممثل المناط به القاؤها [٢] .

ومع أن طبيعة المناجاة انفرادية فى (شاهدنا السابق) إلا أن المسرح الحديث بوسائل الإضاءة التحديدية يمكن صنع هذه العزلة بحيث لا يرى فى حيز الضوء سوى شخصية المتكلم تعبيرا عن الضرورة القاضية بإسقاط الشخصية لهمومها الداخلية . وهو أمر مناسب للحدث ذى الطبيعة التعبيرية أو الرمزية أو الرومانسية أو الميتافيزيقية .

ولما كان الحدث فى رسالة الغفران قد تأرجح – كما قلنا من قبل [٣] بين التصور والفعل أى بين الصورة السردية التى تسترجع حدثا ماضيا ثم تعيد تجسيده

---

(١) احمد تيمور – أبو العلاء –(القاهرة دار الكتب) .

(٢) دكتور فخري قسطندى –" المناجاة في المسرح "– مجلة المسرح ع ١٤ ، فبراير ١٩٦٥ ص ٨٣ .

(٣) راجع الفصل السابق الاحداث والرواية – من هذا البحث

وبين الصورة التجسيدية الحاضرة الآنية ، وكان التصور أنسب إلى طبيعة الشخصية السردية - الراوية [١] وكان التصور أيضا سمة بارزة من سمات المناجاة حيث تفرّغ الشخصية الدرامية همومها أمامنا - وهى هموم بالضرورة من الماضى - وهى بعد ذلك تكشف لنا عن التصور الذى تستشفه مستقبليا ، التصور الذى منعته عوامل أقوى منها بالقهر الإجتماعى أو الغيبى وكذلك أدواتها الثقافيه وطبيعتها الذاتية عن تحقيقه ، بحيث يتحول من تصور إلى فعل مادى . على ذلك فإن الشخوص التى نيط بها المناجيات تكون من الطراز الذى يكتوى بلظى صراع نفسى عجيب [٢] ولهذا فإنها تتناجى حين تعانى أو حين يختلط عليها عالم الواقع وعالم الخيال أو حين تريد ان تسقط ما بداخلها وتفصح عما بداخلها من هواجس وحس وفكر ؛ حين يتعذر عليها تحقيق تصوراتها أو آمالها ، ثم تبدل المستحيل من التصورات بتصورات أخرى جديدة ترهص بنواياها المستقبلية والنتيجة المحتومة هى أن أول مناجاة تلقى بها الشخصية لا تبين لنا عن جانب من الشخصية بل تكون إرهاصا بما سيأتى من أحداث [٣] .

ونستطيع بعد هذا التمهيد أن ننظر في طبيعة الحوار فى" رسالةالغفران " لنلحظ فيه طبيعة المناجاة فى أحداث الغفران . ولنا أن نخالف الدكتورة عائشة فى" تقسيمها لمشاهد الغفران فإنى أرى أن (مقدمة الغفران) ليست (تمهيدا لظهور ابن القارح) بقدر ما كانت إسقاطا لما فى نفس المعرى كمؤلف تقنّع بقناع شخصية "الراوى" التى أبدعها لتفصح عما بداخلها من هواجس وحس وفكر ؛ حين تعذر عليه إهمال الرد على ذلك المقتحم لعالمه المتسلل إلى عرينه الذى يشى به نبر لفظه الصامت القابع على سطور رسالته المخاتلة التى أراد بها ردا يشهر به أمره بصك غفرانى لمن كانت كتاباته على عصره صكوكا تعبر بمن يُذكر اسمُه فيها صراطَ التجاهل التاريخى ، لمن هم دون القمم ، وصولا إلى جنة الشهرة . من هنا كانت المقدمة فى نظرى إفراغا لهم المسئولية التى أقحمه بها ابن القارح حتى يتفرغ له فيفحمه برد

(١) راجع الفصل السابق : الشخصيات بين التصور والفعل - هذا البحث .

(٢) دكتور فخري قسطندي - المناجاة فى المسرح نفسه .

(٣) المرجع نفسه .

هو الرد من خلال تصور المعتقد الدينى يتخذه تكئة أو دعامة لتصوير خلاّق مبدع فأبو العلاء – منفردا – يصبّ همّ الحاضر الذى خبره بعلم ماض أو ممارسة ماضية . هم الحاضر الذى هو اقتحام ذلك الأتاوى المتحلب [١] لعزلته برسالة حددت هموم الماضى الأدبى حين أخذ السلطان من أخذ من الأدباء والشعراء حصدا بسيف الخوف المرتعش هلعا من ذبذبات ألفاظهم حول الحياة الإجتماعية والسياسية .

فأبو العلاء – هنا – فى هذه المقدمة يتحسس رقبته وهو فى سن الشيخوخة وينزع بيديه الفكر ، عن رقبته ، مخالب ابن القارح : اللفظ الجوانى .

فأبو العلاء – لنفسه – وكأنه يقلب الصيغ الملائمة قبل الاملاء ، وهو يفصح عن شكه فى أن ابن القارح سيصدقه ، لسابق علمه بطبيعة ابن القارح وفهمه لمقاصده ونواياه :

<u>أبو العلاء لنفسه</u> : " قد علم الجبر [٢] الذى نسب إليه جبريل ، وهو فى كل الخيرات سبيل أن فى مسكنى حماطة [٣] ما كانت قط أفانية [٤] ولا الناكزة [٥] بها غانية [٦] تثمر من محبة مولاى الشيخ الجليل – كبت الله عدوه ، وأدام رواحه الى الفضل وغدوه – مالو حملته العادية من الشجر لدنت إلى الأرض غصونها ، وأذيل من تلك الشجرة مصونها " وإن الحماطة التى فى مقرّى ، لتجد من الشوق حماطة " وان فى طمرى لحضبا [٧] ما هو بساكن فى الشقاب ، ولا بمتشرف على النقاب ، ما ظهر فى شتاء ولا صيف ، ولامر بجبل ولا خيف يضمر من محبة مولاى الشيخ الجليل ، مالا تضمره للوليد أم ، أكان سمها يـــذكر أم فقد عندها السم [٨]

---

(١) ابن القارح المستمسح بحلب بعد غربة وسياحة فى مصر وغيرها جريا وراء ظل السلطان .

(٢) الله .

(٣) شجرة يابسه تألفها الحيات .

(٤) خضراء .

(٥) حية خبيثة .

(٦) مقيمة .

(٧) ذكر حية ضخم .

(٨) يعنى أن حبه لابن القارح شبيه بل أكبر من حب أم لإبنها – سواء أكانت هذه الأم انسانة أو حيوانا أو طيراً لا يؤذى أ وكانت أماً سامة عقربا أو حية

وإن لفى منزلى الأسود [١] هو أعز علىّ من عنترة على زبيبة [٢] .

هذه مقدمة الرسالة التى اختلفت مع عدد من الأساتذة فى صفتها إذ اعتبرتها تمهيدا لظهور ابن القــارح ، واعتبرتها (مناجاة) تناجت بها شخصية الراوى مع نفسها ، ليس تمهيدا لظهور ابن القارح ، ولكن تمهيدا لأحداث قادمة أو هى إرهاصا بطبيعة الأحداث التى هى تعبيرا مجسدا للأحداث التاريخية المعاد تجسيدها ، استشفافا لمستقبل الشخصية المقتحمة والتركيز باستمرار على طبيعتها المقتحمة للجنة رغما عن المحظورات والممنوعات ، وحادثة سقوط صك الغفران المؤلف لتكثيف فكرة الإلتحام التى هى خصيصة من الخصائص (القارحية) .

وإذا كان لكاتب القصة أن يرسم شخصياته بالحدث والحوار والسرد الكثير والتحليل الوصفى والتعليق والتحليل الداخلى ويبيح لنفسه " أن يخلو إلي الشخصية " حين تخلو إلى نفسها ، فينفذ إلى أعماقها ويسجل خفاياها ، كى نقرأه نحن على لسانه بصوت مسموع أو نسمعه بأذن العقل [٣] فإن المعرى هنا ليس المتكلم ، على أنه المؤلف ؛ ولكن على أنه (الراوى) للحدث الذى سرعان ما ينمى تصوره السردى إلى أفعال مجسدة للحدث وهذه خصصية مسرحية ملحمية .

وعلى هذا جاز لنا فى غير عرف الواقعية أن تناجى الشخصية نفسها بمعنى " مخاطبة نفسها " أو بعبارة أخرى فكر مسموع [٤] وهذا بالقطع خروج على المألوف .

فهو كمؤلف يخرج على المألوف حين يسمعنا صوت شخصية راويه في " قول كان يجب أن يظل طى الكتمان [٥] وذلك يستعمل فقط فى الأعمال الرومانسية أو التعبيرية أو الرمزية أو التى تتناول أفكارا إيهامية أو ميتافيزيقية . ولسنا فى حاجة لان ندلل هنا على طبيعة الرمز فى الحوار .

(١) يقصد فى جسمه قلب – والرمز واضح لأن الأسود أيضا هو العقرب والثعبان .
(٢) قراءة جديدة فى رسالة الغفران – نص مسرحي من القرن الخامس الهجرى ص ٧٥ و ما بعدها .
(٣) دكتور فخرى قسطندى – الجانبية – مجلة المسرح ع ١٦ السنة الثانية ابريل ١٩٦٥ .
(٤) المرجع نفسه .
(٥) المرجع نفسه .

على أن التمهيد (لظهور ابن القارح) [١] سيأتى دور الكلام عنه عند كلامنا عن (المستوى السردى للأحداث – المستوى اللغوى فى رسالة الغفران) .

وقد يأخذ الحوار الفردى شكلا أقل فى مستواه الفنى من ذلك الذى أشرت إليه وأقصد به مستوى (الجانبية) فى الحوار ، حين تقطع شخصية ما حوارها على المستوى الصوتى الملفوظ فى حين أن الكلام ما زال دائرا دون صوت ، إذ ترتسم فى ذهن الشخصية فقرة من الكلام (الحوار) خشى إخراجها كصوت لاعتبارات كثيرة منها الخوف ومنها الحياء أو الأدب أو الذوق أو عدم رغبة الشخصية فى أن تسمعها الشخصية الأخرى المتحاورة معها ، يقول دكتور فخرى قسطندى : " الجانبية مثلها فى ذلك مثل المناجاة قد تكون فكرا مسموعا [٢] .

الجانبية فى الحوار :

والجانبية فى حوار ابن القارح ممثلة فى تنبيهه إلى حدث عساه يجرى بعد قليل :

ابن القارح : " يكلم نفسه مستعجبا " هذان ماتا فى الجاهلية ، ولكن رحمة الله وسعت كل شئ وسوف التمس لقاء هذين الرجلين فأسالهما بما غفر لهما [٣] .

يقول دكتور فخرى قسطندى " فالجانبية قد تنهض إلى تنبيه الجمهور إلى ماعساه أن يجرى من أحداث في اللحظات المقبلة [٤] .

والحدث الثانى من حوار البطل الجانبى يدور بينه وبين زهير وعبيد وعدى وهو حدث حاشد . والجانبية أيضا قائمة فى حوار ابن القارح مع إبليس .

" ابن القارح " : الحمد لله الذى أمكن منك يا عدو الله وعدو أوليائه ، لقد أهلكت من بنى آدم طوائف لا يعلم عددها إلا الله . [٥]

(١) ذلك الذى اشارت إليه دكتورة عائشة عبد الرحمن .
(٢) دكتور فخرى قسطندى –الجانبية – عن المرجع نفسه .
(٣) قراءة جديدة فى رسالة الغفران ص ٨٥ .
(٤) دكتور فخرى قسطندى – مجلة المسرح ع ١٦ السنة الثانية ابريل ١٩٦٥ .
(٥) قراءة جديدة فى رسالة الغفران ص ١٥٨ .

إن مثل هذا الحوار إن لم نعدّه داخلا فى إطار الجانبية لصار من قبيل الخطابية أو الغنائية .

إلا أنه حين يكون هناك تبرير فنى مقبول لعنصر ما داخل العمل الأدبى أو الفنى ، فمن الواجب الأخذ به كمزية للعمل ويحسب فى حسابات النقد على هذا الأساس .

والجانبية فى مشهد (إبليس مع ابن القارح) هي مجرد سانحة أو خاطرة تشيح الشخصية برأسها قليلا حين تفصح عنها كما يقول دكتور قسطندى إفصاحا عن خاطرة أو سانحة وليست حديثا دافقا صادرا من الأغوار عما يشغل البال أو يؤرق الجفن أو يزلزل الكيان ليست إفصاحا عن لوعة نفس البطل ولكنها مجرد لفتة شأنه فيها شأن كل مسلم دأب على لعنة إبليس عند مجرد ذكره فما البال وإبليس وجها لوجه مع ابن القارح . فالجانبية هنا من قبيل الترديد الببغاوى لعبارة محفورة فى وجدانه كمسلم يزعم أنه الأشد والأفضل إيمانا : (البطل المؤمن) .

والجانبية على الرغم من أنها مجرد ملاحظة منطوقة بشكل منفرد عابر تخبر بمقاصد الشخوص ونواياهم وملاحظاتهم النقدية (الجبانة) وهذا هو الفرق الجوهرى بينهما وبين (المناجاة) .

فالمناجاة بث للواعج الأسى ، اسقاط عذابات النفس على ظهر اللفظ وهو غرض نبيل .

من هنا كانت مصاحبته للحدث التراجيدى الجاد . والمناجاة كانت قائمة فى المأساة اليونانية [1] والتقديمة الدرامية فى رسالة الغفران شديدة الجدية وتعكس روحا مأساوية لذلك عددتها مناجاة .

فى حين أن الجانبية من عناصر الحوار الكوميدي " فمنشأ الجانبية فى الكوميديا اليونانية ومنها انتقلت إلى المسرح اللاتينى [2] .

---

(١) دكتور فخرى قسطندى - الجانبية - المرجع نفسة .

(٢) المرجع نفسة .

ولأن المناجاة والجانبية فرعان من فروع التصريف فى الحوار المسرحى استخدمتا منذ نشأة فن المسرح ، الأول فى المآسى ، والثانى فى الملاهى الكوميدية وقد كان فيها اتفاق ، كما كان فيها اختلاف " إن الجانبية والمناجاة تتفقان فى أن الدافع إلى وجودهما واحد وهو ضرورة التبصير بحقيقة الخبرة الوجدانية والفكرية التى تتكشف عنها رؤية الكاتب وفيهما " خروج على حكم المنطق والواقع فى أغلب الأحيان [١] .

ولما كانت طبيعة الجوقة فى العمل المسرحى تقضى بأن تكون وظيفتها هى نفس تلك الوظيفة التى أشار إليها دكتور قسطندى – ألا وهى " ضرورة التبصير بحقيقة الخبرة الوجدانية والفكرية التى تتكشف عن رؤية الكاتب فإننا يجب أن ننظر فى طبيعة الحوار الكورسى فى رسالة الغفران .

الملاءمة الدرامية لحوار الجوقة فى رسالة الغفران :

والجوقة كما هو معلوم " أصل المأساه فى المسرح اليونانى القديم " [٢]

ومنها انشق الحوار ، كذلك انشق الممثل الأول الذى استقل بشخصية خاصة تميزه عن الجوقة [٣] وإذا كانت الجوقة فى المسرح اليونانى القديم قد وظّفت للإعراب " عن روح الجماعة حين تهيجها هائجة فتوحد مابين الأفراد على ما بينهم من اختلاف فى الخصائص والخصال فيتحدث الفرد بوجـــدان الجماعة وتتحدث الجماعة بوجدان الفرد [٤] فإنها مع اختلاف شكلها عبر العصور التالية اضمحلت من حيث العدد الأمر الذى أصبح يقوم بدورها واحد فقط ، إلا أن الجوقة متمثلة فى شخص (الراوى) تؤدى نفس الوظيفة إذ تجلو غوامض الأحداث وتفسر صعود البطل المفاجئ أو هبوطه وتقوم بدور التشويق أو التوتر وترصد نتائج الحدث وتزن الوقع الذى تخلفه الأحداث وتعبر عن وجدان الجماعة .

---

(١) المرجع السابق .
(٢) دكتور فخرى قسطندى – الجوقة – مجلة المسرح المصرية ع٢٠ – اغسطس ١٩٦٥ ص ٨١ .
(٣) المرجع نفسه و الصفحة.
(٤) المرجع نفسه ص ٨١ .

ولئن فعل ذلك شكسبير ، حيث أوكل وظيفة الجوقة لاثنين من الخدم أو الأتباع أو الجند أم فعله بريخت حين أوكل هذه المهمة لراوأو لافتة أو شريحة عرض مرئى فلقد وجدنا مهمة الجوقة موكولة عند المعرى فى الدراما الملحمية : (رسالة الغفران) إلى المؤلف نفسه كراو .

فإن الممثلين والحوار والأحداث انشقت كلها فى رسالة الغفران من الراوى الذي يقوم بوظائف الجوقة : يجلو غوامض الأحداث ويفسر صعود الشخصيات المجسدة أو هبوطها ، ويقوم بدور التشويق والتوتر ويرصد نتائج الأحداث ويزن وقعها المتخلف عنها ويعبر عن وجدان المؤلف (المعرى) وعن وجدان الجماعة فيما يتمثله من أمثال أو محفوظات أو مرويات وآيات وأحاديث .

ولكنه فى الوقت نفسه مستقل بذاته تماما . والشخصيات كلها - مع أنها منشقة بحوارها وأحداثها عن الراوى (المعرى) - إلا أن استقلالها عنه شيئا أكيدا ، بمعنى أن لها كل عناصر الإستقلال و مقوماته . فالشخصيات مستقلة عن المؤلف وعن الراوى . والحوار مستقل عن المؤلف الراوى (حوار الشخصيات) والأحداث أيضا فى مستواها التجسيدى ؛ خاصة بالشخصيات الفاعلة فيها . وهى فى مستواها السردى خاصة بشخصية المعرى الراوية لا المؤلف . وهذا ما سوف نبحثه عند التعرض للقسم الثانى من الصورة الصوتية :(السرد) .

غير أننا نستطيع أن نجد وظيفة الكورس أو الجوقة موزعة على بعض الجماعات البشرية فى أحداث الغفران [١] "يمر شاب فى يده محجن (عصا) منعطف الرأس من ياقوت فيسلم عليهم " .

---

(١) راجع قراءة جديدة فى رسالة الغفران : نص مسرحى - الصفحات : ١٥٥ - ١١٤ - ١٢٢ - ١٣٥ - ١٣٦ - ١٣٧ - ١٣٩ - ١٧٢ - ١٧٣ - ١٧٤ .

الجماعة : من أنت ؟

الشاب : أنا لبيد بن ربيعة بن كلاب .

الجماعة : أكرمت أكرمت ، لو قلت : لبيد وسكتّ لشهرت بإسمك وإن صمتّ فما البال فى مغفرة ربك ؟ [(١)]

وقد تكون للجوقة وظيفة نقدية إذ تعبر عن وجدان الجماعة وتنطق باسم الوجدان الجمعى : "ويمر حسان بن ثابت بالمجلس .

أهل المجلس : أهلا أبا عبد الرحمن ألا تحدث معنا ساعة ؟ (يجلس " حسان إليهم)"

أهل المجلس : أين هذه المشروبة (يشيرون إلى خمر الجنة) من سبيئتك التى ذكرتها فى قولك :

كأن سبيئة من بيت رأس [(٢)]	يكون مزاجها عسل ومـاء
على أنيابها أو طعـم غنــى	من التفاح هصـره اجتناء
علا فيها إذا ماالليل قلّــت	كواكبه ، ومال بها الغطاء
إذا ماالمشربات ذكرن يوما	فهن لطيّب الراح الفــداء

ويحك ، ما استحييت أن تذكر مثل هذا فى مدحتك لرسول الله صلى الله عليه وسلم ؟

حسان : إنه كان أسجح خلقا مما تظنون . ولم أقل إلا خيرا : لم أذكر أنى شربت خمرا ولا ركبت مما حظر أمرا . وإنما وصفت ريق امرأة يجوز أن يكون حلالى ويمكن أن أقوله على الظن وما سمع بأكرم منه صلى الله عليه : لقد افكت [(٣)] فجلدنى مع مسطح ثم وهب لى (سيرين) أخت ماريا فولدت لى " عبد الرحمن " وهى خالة ولده إبراهيم . [(٤)]

وقد تكون للجوقة طبيعة ايضاحية حين تقدم نفسها للمشاهد ليعتبر ومثال ذلك فى رسالة الغفران نجده فى مشهد النار حيث أولاد الأكابر فى سلاسل من النار .

---

(١) المصدر السابق ص ١٠٥ .

(٢) بيت رأس – قرية بحلب اشتهرت بالكروم .

(٣) خضت فى حديث الإفك قبل أن يحسمه القرآن ببراءة السيدة عائشة ولقد جلدنى الرسول كما جلد (مسطح بن اثاثة بن عباد) فى حديث الإفك .

(٤) قراءة جديدة فى رسالة الغفران نص مسرحى من القرن الخامس الهجرى ص ص ١١٤ – ١١٥ .

حوار الجوقة والتيار الوعظى فى الحوار ،

أبناء الأكاسرة : نحن أصحاب الكنوز ، نحن أرباب الفانية ، ولقد كانت لنا إلى الناس صناع وأياد فلا فادى ولا معين .

داع من قبل العرش :

" أو لم نعمركم ما يتذكرفيه تذكر ﴿ **جاءكم النذير فذوقوا فما للظالمين من نصير** ﴾ [١] لقد جاءتكم الرسل من زمان بعد زمان وبذلت ماوكد من الإيمان وقيل لكم فى الكتاب ﴿ **واتقوا يوما ترجعون فيه إلى الله ثم توفى كل نفس ما كسبت وهم لا يظلمون** ﴾ [٢] فكنتم فى لذات الساخرة واغلين وعن أعمال الآخرة متشاغلين فالآن ظهر النبأ لا ظلم إن الله حكم بين العباد [٣]

فهذا الحوار التوضيحى للكورس يقابل بحوار (داع من قبل العرش) ذي تيار وعظى لا يستهدف هؤلاء المعذبين ولكنه يستهدف المشاهدين . على أن التخفف من المباشرة الوعظية التى تستهدف اعطاء العبرة يكون عند المشاهدة والنظر في النار واهوالها ودرجات إضاءتها وكذلك فى التدخلات الصوتية الصارخة من العذاب مما يضيع معه الإعتبار – وهو الغرض الأساسى من التيار الوعظى فى الحوار . غير أن التيار الوعظى يظهر فى الأعمال الدرامية كعيب واضح عند القراءة لا مع العرض .

والعيب هنا قد يبدو فى كون حوار (أبناءالأكاسرة) وإن كان قد دفع (داع من قبل العرش) أن يرد عليه للتأكيد على أن حالهم فى النار إنما كان نتيجة ورد فعل لفعل حدث منهم فى الحياة الدنيا .

إلاّ أنه ملاحظ أن حوار (أبناء الأكاسرة) ليس متداخلا مع حوار (داعى العرش) ذلك لأنه حوار مباشر استهدف وصف حالة ظاهرية أو تقديم مسطح لنفسهم وهو ليس حوارا شبيها بحوار الجوقة (أهل المجلس) مع (حسان)

---

(١) سورة (فاطر) الاية (٣٧) .

(٢) سورة (البقرة) الاية (٢٨١) .

(٣) قراءة جديدة فى رسالة الغفران ص ١٢٢ .

الذى قصد به التعبير عن أفكار المؤلف نفسه فى تيار نقدى وراه بالحوار الموضوع على لسان الكورس .

يقول دكتور عبد المعطى شعراوى عن تعليقات الجوقة فى المسرح الإغريقى حيث كانت تعبر أحيانا عن أفكار الشاعر نفسه .

وقد تصف الجوقة للمتفرج مظهر إحدى الشخصيات التى تظهر على المسرح وقد تمزج أحيانا الشئ المعنوى فتصف المظهر الخارجى للشخصية ثم تشرح وتفسر ما يدل عليه من حالة نفسية .[1]

التيار الطبيعى فى الحوار :

ابن القارح : مناديا وقد رجع على أدراجه : اين عدى بن ربيعة ؟

خزنة النار : زد فى البيان .

ابن القارح : الذى يستشهد النحويون بقوله :

ضربت صدرها إلىّ وقالت   ياعدياً لقد وقتك الأواقى

وقد استشهدوا له بأشياء كثيرة (ينشد بعضها)

خزنة النار : إنك لتعرف صاحبك بأمر لا معرفة عندنا منه : ما النحويون وما الإستشهاد وما هذا الهذيان ؟ نحن خزنة النار فبيّن غرضك تُجَبْ إليه .

ابن القارح : أريد المعروف بمهلهل التغلبى أخى كليب وائل .

خزنة النار : ها هو يسمع حوارك فقل ما تشاء .

ابن القارح : (المهلهل) ياعدى بن ربيعة ، اغرز على بوجهك هذا المولج [2].

فالمهنة هنا تحدد نوع المعرفة وتحدد مفردات اللغة أو تقيدها - فقاموس خزنة النار اللغوى مختلف عن قاموس ابن القارح الأديب ، لذلك برع أبو العلاء حين التفت

(١) عبد المعطى شعراوى - التأثير الدرامى للجوقة - عند سوفوكليس - مجلة المسرح المصرية ع٢٥. السنة الثالثة يناير ١٩٦٦ ص ٩٢ .

(٢) قراءة جديدة فى رسالة الغفران ص ١٧٥

إلى ذلك فوضع إلى لسان جوقة (خزنة النار) ما يلائم طبيعتها المعرفية فلم تنطق بغير ما تعرف وهو بذلك قد أكد أن الشئ لا يعرف قبل أن يوجد فالخزنة أو سجانو النار لا يعرفون سوى أسماء من فى محبسهم النارى فقط ولا يعنيهم على الإطلاق سوى أن يعرفوا عدد المسجونين وأسماءهم .

وهذا يستوى عند سجانى الدنيا والآخرة لذلك لا ضرورة لأى نوع من المعرفة فليسوا مطالبين بغير معرفة عدد (عهدتهم) البشرية ، وأسمائهم .

الملاءمة الإجتماعية فى الحوار :

والحوار فى رسالة الغفران كثيرا ما يتلاءم مع طبيعة البيئة التى تبعتها الشخصية ، فهذا عدي بن زيد حين تكلم مع ابن القارح ينطق (الجيم كافا على عادة (العباد) الذين هو منهم .

عدى : بلهجته العبادية (تنطق الجيم كافا) يامكبور – أى يامجبور – لقد رزقت مايكب – يجبَ أن يشغلك عن الفريض . إنما ينبغى أن تكون كما قيل : " كلوا واشربوا هنيئا بما كنتم تعملون " .

التصوير الذاتى وغير الذاتى فى الحوار وطبيعته الاجتماعية

وقد ينحو الحوار فى رسالة الغفران أحيانا منحى التصوير الذاتى للشخصية ، حيث أنه كثيرا ما تعمد الشخصية المتكلمة فى حدث من الأحداث إلى تصوير طبيعتها الذاتية مثلما يحدث عند حسان بن ثابت حين هاجمه (مجلس أهل الجنة) .

قائل من القوم : (لحسان معرضا) كيف جنبك ياأبا عبد الرحمن ؟

حسان : ألى يقال وقومى (الخزرج) أشجع العرب ؟ أراد ستة منهم (يوم بيعة العقبة الأولى) أن يميلوا على أهل الموسم بأسيافهم واجاروا النبى صلى الله عليه على أن يحاربوا معه كل عنود ، فرمتهم ربيعة ومضر وجميع العرب عن قوس لعداوة

واضمروا لهم ضمن الشنآن وإن ظهر منى تحرز فى بعض المواطن ، فإنما ذلك على طريقة الحزم [1] .

وحسان هنا وإن كان فى أغلب حواره يتكلم عن أهله فهذه طبيعة إجتماعية شهرت بها بيئة العرب حيث يتكلم العربى مفاخرا بنفسه هو فى غالبه كلام عن ذات عشيرته أو قبيلته فهو تصوير ذاتى من خلال تصوير ذات العشيرة ذلك لأنه يكون أكثر قوة وعظمة وحكمة ومنعة بأهله أكثر ما يكون بمفرده .

والتصوير الذاتى فى العمل الدرامى من طبيعة الحوار ومن خصائصه الأصيلة والتصوير الذاتى للشخصية هو نهوض الشخصية لذات نفسها من طريق أقوالها عن نفسها وعن الآخرين [2] .

ولمعرفة صدق ما تقوله الشخصية عن نفسها أو كذبه أو صحة تصويرها لذاتها من عدمها لا يصح أن نعتمد فقط على ما تقوله عن نفسها بل يجب أن ننظر فيما يقوله عنها الآخرون فقول (القائل من القوم) عن شخصية حسان يوضع فى الحسبان حين نريد أن نصدق صورتها من خلال الحوار " كيف جنبك يا أبا عبد الرحمن "

وهذا مانجده أيضا فى حوار (النابغة الجعدى) و(الأعشى) حيث يوضح حوار (النابغة الجعدى) طبيعة ذات (الأعشى) كما يصور ذات النابغة أيضا :

نابغة بنى جعدة (ماضيا فى سخريته) :

اتكلمنى بمثل هذا الكلام يا خليع بنى ضبيعة وقد متّ كافرا واقررت على نفسك بالفاحشة ؟ وأنا لقيت النبى ﷺ فأنشدته كلمتى التى أقول فيها :

بلغنا السماء مجدنا وسناءنا وإنّا لنبغى فوق ذلك مظهرا

فقال : إلى أين ياأبا ليلى ؟ فقلت : إلى الجنة بك يارسول الله .

فقال : لا يفض الله فاك .

أغرك أن عدّك بعض الجهال رابع الشعراء الأربعة ؟ وكذب مفضلك وأنى لأطول منك نفسا وأكثر تصرفا ولقد بلغت بعدد البيوت (من الشعر) مالم

(١) قراءة جديدة فى رسالة الغفران ص ١١٥ .

(٢) الحوار مجلة المسرح المصرية ع ٢١ السنة الأولى ديسمبر ١٩٦٤ ، ص ٩١

يبلغه أحد من العرب قبلى وأنت لاه بعفارتك (خبثك) تفترى على كرائم قومك . وإن صدقت فخزيا لك ، ولقد وفقت الهزانية [1] فى تخليك ، عاشرت منك الناتج عشى فطاف الأحوية (من البيُوت على العظام المنتبذة ، وحرص على انتبات (نبش) الأحداث المنفردة [2]

وكذلك يوضح حوار (الأعشى) الصورة الذاتية للنابغة الجعدى من خلال تصوير قبيلة الجعدي .

أبو النضير : (مغضبا مستفزا) أتقول هذا وإن بيتا مما بنيت ليعدل بمائة من بنائك ؟ وإن أسهبت فى منطقك فإن المسهب كحاطب الليل وإنى لفى جرثومة (الصميم) من ربيعة الفرس وإنك لمن بنى جعدة ، وهل جعدة إلا رائدة ظليم نفور أتعيّرنى مدح الملوك ولو قدرت يا جاهل على ذلك لهجرت إليه أهلك وولدك ؟ ولكنك خلقت جبانا ألا تدلج فى الظلماء الداجية ولا تهجر فى الوديقة الصاخدة .

وذكرت لى طلاق الهزانية ، ولعلها بانت عنى مسرة الكمد ، والطلاق ليس بمنكر للسوق ولا للملوك "

وتتضح طبيعة الفعل ورد الفعل فى الحدث من خلال الحوار ، فتصاعد الحدث يتم من خلال المنطقية فى الحوار :

الجعدى : اسكت يا ضل يا ابن ضل .. " واستقللت ببنى جعدة وليوم من أيامهم يرجح بمساعى قومك وزعمتنى جبانا وكذبت ، لأنا أشجع منك ومن أبيك ، واصبر على إدلاج المظلمة ذات الأريز – السقيع – وأشد إيغالا فى الهاجرة أم الصخدان [3] .

ويتعدى الأمر إذ يتطور الفعل فى الحدث فيخرج من صورته الصوتية إلى صورة مرئية هى نتيجة الحدث . فلقد تدرج الحوار وتصاعد ودرّج الحدث وصعّده إلى منتهاه المحتوم .

---

(١) مطلقة الاعشى وكانت من بنى هزان .

(٢) قراءة جديدة فى رسالة الغفران ص ص ١١٠– ١١١ .

(٣) المصدر السابق ص ص ١١١ – ١١٢

الراوى : ويثب نابغة بنى جعدة على أبى بصير فيضربه بكـــــوز من ذهب " الأمر الذى يقتضى تدخل طرف ثالث فى الحوار ليفض هذاالصراع أو ليحسم الحدث .

ابن القارح : لا عربدة فى الجنان . إنما يعرف ذلك فى الدار الفانية بين السفلة والهجاج وإنك ياأبا ليلى لمتنزع (لمتسرع) [١] .

ولما لم ينته الصراع بينهما يلجأ الحوار إلى التصويرغير الذاتى لوضع اللمسات التوضيحية لطبيعة ذات الشخصية وطباعها :

نابغة بنى جعدة : (معلق على شرب الأعشى اللبن دون الخمر) قد كان الناس فى أيام الخادعة يظهر عندهم السفة بشرب اللبن لا سيما إذا كانوا أرقاء لئماء ، كما يقول الراجز

يا ابن هشام أهلك الناس اللبن فكلهم يغدو بسيف وقرن

وقيل لبعضهم : متى يخاف شرّ بنى فلان ؟ قال إذا ألبنو – أى شربوا اللبن .

ابن القارح (يريد أن يصلح بينهما) يجب أن يحذر من ملك يعبر فيرى هذا المجلس فيرفع حديثه إلى الجبار الأعظم ، فلا يجر ذلك إلا إلى ما تكرهان [٢].

وبعد فهذه وظيفة الحوار فى تصوير الطبيعة الذاتية للشخصيات والطبيعة الذاتية للبشر حيث أن طبيعة البشر العاطفية تلجئهم أحيانا إلى الشتم والذم والضرب ، ولكنه ضرب فردوسى إذ يضرب الرجلُ ، بالرجلَ (بالذهب) لا بالعصى والحديد كما تبدو طبيعة القفشة فى الحوار حيث ينحو الحوار أحيانا إلى وضع جملة محددة فى إطار محدد بحيث تطبع الجملة فى ذهن المتلقى ويتخذها ترديدا بينه وبين نفسه أو تصبح من جملة تعبيراته اليومية فى التعامل بها فى موقف مماثل ومثلها فى المشهد السابق قول النابغة بنى جعدة معرضا بشجاعة الأعشى وهو يصف الأعشى بأنه طفل وبأنه سفيه أحيانا .

---

(١) المصدر السابق .

(٢) المصدر نفسه ص ١١٢ – ١١٣

وقد يعمل الحوار على التصوير غير الذاتى ؛ فإننا نرى أن مهمة الحوار هى إكمال الصورة التى رسمت الشخصية شطرا منها بنفسها . وجماع ما تقوله الشخصية عن نفسها وما يقوله الآخرون عنها إما فى حضورها وإما فى حين غيابها يؤلف الصورة المتكاملة للشخصية فإذا جاء ما تقوله الشخوص الأخرى مطابقا لما تقوله الشخصية عن ذات نفسها أو مغايرا له ، فإن هذا له ، على الحالين فضل فى تصوير الشخصية من مختلف الجوانب [١] .

وهذا مالاحظناه من خلال تتبع الحوار فى النماذج السابقة من مشــاهد النص (الغفرانى) الدرامى .

طبيعة الحوار عند المرأة فى نص الغفران الدرامى :

ولئن كان أبوالعلاء قد تمكن من وضع الحوار الملائم لكل شخصيات عمله هذا – غالبا – وأقصد الرجال بما يتناسب مع بيئتها ومواقفها فى الأفعال وردود الأفعال إلا أنه يمكننا هنا أن نقرر أن الحوار الموضوع على ألسنة العناصر النسائية لا يتلاءم بحال مع طبيعة المرأة سواء أكانت شخصية شبه تاريخية (كتوفيق السوداء) : عاملة دار الكتب ببغداد أو (حمدونة الحلبية) مطلقة (بائع السقط) أو شخصيات مختلفة يخترق بها المؤلف حال بطله (ابن القارح) كالحيات أو الثمرات أو الأوز المنقلب إلى نساء وجوار كواعب نواهد غانيات راقصات ومغنيات .

المغنية [٢] : وما الذى رأيت من قدرة بارئك ؟ إنك على سيف بحر لا يدرك له عبر ، سبحان من يحيى العظام وهى رميم [٣] .

ولنا أن نقرر بكل حزم أن هذا النوع من الحوار لا يمكن أن يعبر عن طبيعة أنثوية ، ولو لم يصدر بتوجيه لافت يدلل على أن القائل أنثى لما عرفنا بذلك .

الجرادتان : قدرت لنا التوبة ، ومتنا على دين الأنبياء المرسلين .

(١) د. مجلى ، نفسه الحوار – مجلة المسرح المصرية العدد ع ١٢ – السنة الاولى ديسمبر ١٩٦٤ .
(٢) المنقلبة عن اوزة تحادث ابن القارح .
(٣) قراءة جديدة فى رسالة الغفران . مصدر سابق .

ابن القارح : أحسن الله إليكما ، أسمعنا شيئا من القصيدة الحانية التى تروى لعبيد بن الأبرص مرة ولاوس بن حجر مرة أخرى [١] وهذا أيضا حوار ليست له طبيعة نسائية تميزه ، ليست له رائحة نسائية . مع أن المتكلمتين مغنيتان تاريخيتان – فارسيتان – فلو نزعنا لفظة (الجرادتان) ووضعنا لفظ الرجلين مكانه لما تأثر الحوار ولا اختل لولا طبيعة الحدث .

القينة : (وقد عجبت الجماعة من إحسانها) : أتدرون من أنا ؟

أهل المجلس : لا ، والله المحمود .

القينة : أنا أم عمرو التى يقول فيها القائل :

تصدّ الكأس عنا أم عمرو — وكان الكأس مجراها اليمينا

وماشـــر الثلاثة أم عمرو — بصاحبك الذى لا تصبحينا .

أهل المجلس : (وقد ازدادوا بها عجبا ، ولها إكراما)

لمن هذا الشعر ؟ ألعمرو بن عدى اللخمى ، أم لعمرو ابن كلثوم التغلبى .

القينة : أنا شهدت ندماني خديجة : مالكا وعقيلا . وصحتهما الخمر المشعشة لما وجدا " عمرو بن عدى [٢] فكنت اصرف الكأس عنه ، فقال هذين البيتين فلعل عمرو بن كلثوم حسّن بهما كلامه وإستزادهما فى أبياته [٣] .

ولا يدل هذا الحوار على أن خلفه امرأة ، ولا يعبر بحق على أنه الحوار المناسب الذى يوضع على لسان أمرأة وأن من طبيعة المرأة تحصيل خبرات ثقافية وقدرة على

---

(١) المصدر السابق ص ١٣٥ .

(٢) (الاشارة هنا الى حكاية جنيمة الأبرش ملك الحيرة وكان ينادم عديا اللخمى فأحبته " رقاش " اخت جذيمة وأوحت إليه أن يسقى الملك صرفا ثم يخطبها إليه فزوجه إياها ثم انكر الأمر لما صحا من سكره وفر عدى واختفت رقاش بالبادية ترعى وليدها عمرو بن عدى وقد عثر عليه مالك وعقيل إبنا فازج فحملاه إلى خاله جنيمة فعرفه وضمه إليه وجعل مالكا وعقيلا نديميه لمدى أربعين سنة فضرب بهما المثل لطول مانادماه)عن دكتورة عائشة عبد الرحمن – المصدر السابق ص ١٣٧ وهذه الحكاية هى نفسها التى تقوم علي (نصفها الاول) مسرحية بريخت (السيد بونتيلا وتابعة ماتى) حيث يزوج (بونتيلا) ابنته لسائقه (ماتى) ليلا وهو سكير وينكر هذا وهو يقظ – راجع مسرحيات عالمية. ترجمة دكتور عبد الغفار مكاوى – ولا ندرى ما اذا كان بريخت قد اطلع على حكاية جنيمة الأبرش أم لا ، كما أن التاريخ العباسي يذكر لنا قصة سكر هارون الرشيد و تزويجه أخته لوزيره يحى البرمكى ثم انكار ذلك فى يقظته !!

(٣) قراءة جديدة فى رسالة الغفران ، المصدرنفسه ص ١٣٦- ١٣٧ .

المشاركة الإجتماعية بالحوار الجدلي أو بالغناء أو التأليف الشعرى . فالموقف هنا موقف امرأة كانت (ساقية خمر) .

ومن المفروض أن يعبّر حوارها ولغتها عن طبيعة خبرتها السابقة كساقية منادمة وكامرأة كانت وظيفتها تلك .

ابن القارح لحورية ضحكت لما تمثل أبياتا لامرئ القيس :

– مم تضحكين ؟

الحورية : فرحا بتفضل الله الذى وهب نعيما وكان بالمغفرة زعيما . أتدرى من أنا يا على بن منصور ؟

ابن القارح : أنت من حور الجنان اللواتى خلقكن الله جزاء للمتقين . وقال فيكن ﴿ كأنهن الياقوت والمرجان ﴾ (١) .

حمدونة : إنّا كذلك بإنعام الله العظيم . على أنى كنت فى الدار العاجلة أعرف بحمدونة ، وأسكن فى باب العراق بحلب وأبى صاحب رحى وتزوجنى رجل يبيع السقط فطلقنى لرائحة كرهها من فيّ وكنت من أقبح نساء حلب فلما عرفت ذلك زهدت فى الدنيا الغرّارة وتوفرت على العبادة وأكلت من مغزلى فصيرنى ذلك إلى ما ترى " (٢) .

ومع أن الحوار هنا يجرى على لسان واحدة كانت (امرأة عاملة) فى الدنيا ويناسب حوارها وظيفتها السابقة إلا أن طبيعة الأنثى ليست معتمدة فى الحوار ، فمهما بلغت درجة الصدق عند المرأة حتى وإن كانت عاملة لا تصل إلى حد طعن نفسها فى أخص خصائصها كأنثى " فطلقنى لرائحة كرهها فى فيّ " " وكنت أقبح نساء حلب " ليست أنثى التى تقول هذا عن نفسها . على الأقل لا نعرف أن أنثى قد قالت مثل هذا عن نفسها أو من الممكن أن تقوله . إلا إذا كان ذلك ترتيبا خاصا يراد به تحقيق فكرة محددة .

---

(١) سورة الرحمن ، الآية ٥٨ .

(٢) قراءة جديدة فى رسالة الغفران .

كأن يرى المعرى مثلا أن يترجم الأدب الفكرة الدينية الإسلامية القائلة إن (نساء الجنة تفوح منهن رائحة زكية) أن يخص المرأة بأطيب وأزكي رائحة نسائية في جنان الله . وفي هذا ولا شك نوع من التكريم (للطبقة العاملة) أو لليد العاملة .

ولربما أشار إلى هذا التكريم دكتور سلامة [1] ومع ذلك فإن المرأة لا يمكن أن تقول عن نفسها ذلك حتى ولو كانت أشد الناس صدقاً .

ملاءمة الحوار لطبيعة المرأة :

على أن الحوار النسائي فى رسالة الغفران يوجد فيما رأينا فى موضعين من النص :

الراوى : فيأخذ ثمرة فيكسرها ، فتخرج منها جارية حوراء عيناء ، تبرق لحسنها حوريات الجنان .

الحورية : من أنت يا عبد الله ؟ .

ابن القارح : (أنا على بن منصور) .[2]

الحورية : إنى أُمنّى نفسى بلقائك قبل أن يخلق الله الدنيا بأربعة آلاف سنة .[3]

فمثل هذه العبارة – فى نظرى من طبيعة الأنثى وهي ملائمة لطبيعة الموقف . تشم منها فوحا أنثويا . ومثلها رد جارية الزهراء على نزق ابن القارح حين طلب إليها عند عبورهما الصراط وهو يتبعها أن تحمله على ظهرها حتى يتيسر له عبور الصراط :

ابن القارح : " فقالت الزهراء " صلى الله عليها لجارية من جواريها : يا فلانه أجيزيه فجعلت تمارسنى وأنا اتساقط عن يمين وشمال ، فقلت يا هذه إن أردت سلامتى فاستعملى معى قول القائل فى الدار العاجلة :

ست إن أعياك أمرى فأحمليني زقفونة

الجارية : " وما زقفونه " .

---

(١) دكتور يسرى سلامة – النقد الإجتماعى فى اثار أبى العلاء المعرى ، القاهرة – دار المعارف بمصر .

(٢) فى الأصل : أنا فلان بن فلان .

(٣) قراءة جديدة فى رسالة الغفران ص ص ١٤٤ – ١٤٥ .

واعتبار هذه الجملة القصيرة ذات طبيعة أنثويه ربما كان لتصور قائلتها ضاحكة في براءة وهي تتساءل أو تتلاعب بهذه التركيبة اللفظية الموسيقية " وما زقفونه" وربما كان لحواره أثر في خلق هذا الحس بالأنثوية في جملتها " فجعلت تمارسني وأنا اتساقط " وربما كان للآتي من حوار بعد جملتها دور في اعتبار هذه الجملة ممثلة للأنوثة في حوارها :

ابن القارح : أن يطرح الإنسان يديه على كتفي الآخر ويمسك الحامل بيديه ويحمله وبطنه إلى ظهره [١] .

وليس من شك في أن خبرتنا تدلنا على التفسير الملائم فلو أن امرأة أو فتاة بكرا سمعت مثل هذا القول المخنث أفلا يحمر وجهها خجلا ؟ فإن المشهد هنا تفوح منه رائحة أنثوية . حتى في نهاية حوار ابن القارح ، الذي يسرد الحدث ، يوحي بالحس الأنثوي في المشهد. فلولا أن الجارية قد استجابت لهذا الرجل النزق (ابن القارح) وحملته على ظهرها حيث أعجبتها طريقة (زقفونة) تلك لمّا وهبتها الزهراء له .

وقد نجد الطبيعة الأنثوية أيضا في حوار الحية التي أرادت استنكاح ابن القارح :

الحية : ألا تقيم عندنا برهة من الدهر ؟ فإني إذا شئت أنت انتفضت من إهابي فصرت مثل أحسن غواني الجنة ، لو ترشفت رضا بي لعلمت أنه أفضل من الدرياقة التي ذكرها " ابن مقبل " [٢]

" ولو تنفست في وجهك لأعلمتك أن " صاحبة عنترة " تفلة صدوف (رائحة فمها كريهة) " ولو أدنيت وسادك إلى وسادي لفضلتني " " هلم إن شئت اللذة فإني لافضل من " حية إبنة مالك " " وأحمد عشارا من حية إبنة أزهر "

" ولو أقمت عندنا إلى أن تخبر ودنا وإنصافنا " [٣] .

---

(١) رسالة الغفران – دار المعارف . ص ، ص ٢٦٠– ٢٦١ .

(٢) المصدر نفسه ص ٣٧٠ .

(٣) المصدر نفسه ص ص ٣٧١ –٣٧٢ .

ومن العجيب حقا أن هذا الحوار الأنثوى يصدر عن حية . فكأن المعرى يرمز إلى المرأة شديدة الأنوثة التى تطارد ابن القارح وتنشده (ناكحا) أو عشيقا فيها مقتله وكأن المعرى يريد أن يقول إن مقتل (ابن القارح) بسبب الجنس .

وقد نجد حواراً ذا طبيعة أنثوية - أيضا فى قول الجارية التى خرجت من الثمرة التى كسرها ابن القارح وأراد أكلها فتشكلت جارية أوحورية .

الجارية : إنى لأنتظرك منذ حين فما الذى شجنك (حبسك) عن المزار ما طالت الإقامة معك فأملّ بالمجاورة مسمعك وقد كان يحق لى أن اؤثر لديك على حسب ما تنفرد به العروس يخصها الرجل بشئ دون الأزواج .

ابن القارح : كانت فى نفسى مآرب من مخاطبة أهل النار، فلما قضيت من ذلك وطرا عدت إليك فأتبعينى بين كثب العنبر وأنقاء المسك .

الراوى : فيتخلل بها أماضيب الفردوس ورمال الجنان .

الجارية : أيها العبد المرحوم ، أظنك تحتذى بى فعال " الكندى فى قوله :

فقمت بها أمشى ، تجر ورأنا على إثرنا أذيال مرط مرحل [١]

وبعد فهذه طبيعة الحوار النسائى فى رسالة الغفران فيه مايلائم طبيعتها الأنثوية وفيه مالايلائم هذه الطبيعة ، ومن العجيب أن حوار الإناث المنقلبات عن حيات أو ثمرات ملائم تماما لطبيعة الأنثى فى حين أن النساء التاريخيات أو شبة التاريخيات أو غير المنقلبات عن ثعابين وحيات أو أشياء ضارة فإن لغتهن وحوار هن لا يحمل طابعا نسائيا بأى حال من الأحوال . وربما كان ذلك لأن المعرى لم يكن يجد فيمن عرفهن أو إحتكّ بهن فى الواقع المعاش ما يلائم الطبيعة الأنثوية ، أو كانت تلك انطباعاته عن النساء عامة وهى انطباعات معرض إثر إعراضه فى صورتهن فى خـــياله فخرجت على هيئة تصور لا على هيئـــة تصوير والفرق بعيد فالنساء المنقلبات عن حـــيات وثــمار جئن بفعل خياله وتخييله وقدرته الفائقة على التصوير فى حين الأخريات جئن بفعل التصور .

---

(١) المصدر نفسه ص ٢٧٣

التيار الرمزى والإيهامى والتغريبى فى الحوار .

لما كان الموضوع فى نص (رسالة الغفران) موضوعا دينيا فلسفيا من زاوية واجتماعيا سياسيا من زاوية أخرى بل هو فى الحقيقة تناول لموضوع اجتماعى وسياسى هو موضوع (الحرمان المؤدى إلى اختراق الحدود المشرعة سياسيا ودينيا) فمن ثم كان الغفران محتّما لأن الحرمان كان جبريا بفعل الحاجة الفردية والإجتماعية المكبوتة أو غير الملباة بسبب عوامل الحرمان الإجتماعى والمحرمات الدينية ما يتحتم على الفرد كسر القيود الإجتماعية وارتكاب ما يخطئه المجتمع وتحرمه المؤسسات السياسية ويتحول بالمقاييس الدينية إلى خطايا تستوجب الحساب الأخروى ، بالإضافة إلى الحساب الدنيوى (ماديا و معنويا) .

ولما كانت هذه القيود قد حالت دون الفرد ليحسن حياته فى المجتمع وقد اخترقها (ابن القارح) كفرد وعاقب نفسه (داخليا) فيما يسمى بعذاب الضمير وعاقبه مجتمعه (حين هرب من كافور الإخشيدى حاكم مصر المذموم من أستاذالمعرى) وهو أيضا يخشى الآخرة على نفس الفعل الذى عاقب نفسه عليه (داخليا) وعاقبه مجتمعه عليه للمرة الثانية – ولا يهم أيهما كان أولا – لذلك بعث إلى المعرى وهو أشهر كتاب عصره عله يحظى بردّ يكون شفيعا له فى الآخرة ومخففا له فى الحياة ، فإنه إذا شهر أمر خوفه من الحساب الآخروى وعرف الناس فإن تلك وسيلة الشفاعة فى الآخرة .

ولما كان الموضوع فى النص (الغفرانى) إجتماعى الأصول والأهداف ، دينى الوسائل (الفكرة) وكان مجتمع الكاتب مجتمع القيود والمحظورات والأخذ بشدة على خطأ حتى وإن أخذ الإنسان على نفسه ، فلقد لجأ المعرى إلى الإيهام بالمجاز والتورية والإستعارة والرمز حتي يتهرب من الرقابة الإجتماعية وعواقبها .

يقول دريني خشبة : " يلجأ الناس إلى الرمز فى الدين أو الفلسفة أو السياسة أو الأدب ولا سيما الشعر إذا كانوا يخافون من الجهر أو المصارحة بآرائهم فتراهم يرمزون وأحيانا يغمضون ويلغزون ومن ثمّ كان الرمز قديما فى تاريخ الإنسانية لجأ إليه المصريون القدماء وهم يلفقون أساطيرهم التى تجسّم الآلهة للعامة وحذا حذوهم اليونانيون وهم يحاولون تفسير الظواهر الطبيعية تفسيرا مجسدا يفهمه الشعب ، بل

نحن نجد قدرا كبيرا من الرمز فى الكتب المقدسة .. ونجده بارزا فى أناشيد سليمان وفى رؤيا يوحنا .. ونجد أفلاطون يستعين به حينما يقول إنه من الأيسر أن تقول عن شئ ماذا يشبه ، من أن تقول عنه ماذا هو ·[١] ثم نجد العرب يفتنون به وهم ينهلون من موارد الفلسفة اليونانية[٢] ... ونجد الهيئات السرية وشبه السرية تستعين به فى التبشير بآرئها كما يتضح ذلك فى رسائل إخوان الصفا ولا سيما الرسالة الحيوانية ، بل نجد المتفلسفين يتخذونه وسيلتهم المفضلة فى مداعبة غلاة المتدينين من خصومهم الفكريين ، كما نلمس هذا فى رسالة الغفران ورسالة الملائكة والفصول والغايات وكثير من شعر اللزوميات لأبى العلاء المعرى[٣] .

والرمز فى رسالة الغفران كنص درامى يختلف عنه عند النظر إليها كنص أدبى مقروء إذ يجب أن يبرز الرمز هنا شيئا ماديا منظوًرا إليه .

ولقد لجأ المعرى فى رسالة الغفران ليقرب لنا مفهوم العالم الآخر وفكرة العقاب والثواب في الجنة والنار حيث يعمل الرمز هنا على تجسيد مالا يتجسد مثلما فعل مع الأسد المتكلم أو الذئب أو الحيات قارئات القرآن أو ثمرة الحور أو الجوز التى تخرج منها حورية جميلة راقصة ، عندما همّ بكسرها . وهى أشياء غريبة عن واقعنا وليس فى واقعنا شئ له هذه الصفة فلا أسد يقدر على مخاطبة إنسان بلغة إنسانية ولا تجسدت أمامنا حية تقرأ القرآن بقراءة (حسن البصرى) كتلك التى يتحاور مع إبن القارح فى جنة الحيات .

---

(١) دريني خشبة – مقدمة – مسرحية هنريك ابسن : عندما نبعث نحن الموتى – روائع المسرح العالمى العد ٣٥ القاهرة المؤسسة المصرية العامة للتاليف و النشر وزارة الثقافة و الإرشاد القومى .

(٢) اعتقد أن الرمز لقدمه فى الأمم كلها أبعد من أن ينقل لافتتان العرب به فيما نقلوا عن اليونان فلقد كانت للعرب آلهتهم (الصنمية) التى هى رموز تجسيدية مادية لآلهتهم – حتى من عبدوا الشمس أو القمر أو النار أو حتى العجل فلقد اتخذوها رمزا للقوة الخارقة التى اعتقدوها فى آلهتهم فالرموز عند كل الأمم وليست فى حاجة إلى نقل فطالما كان هناك طقس ديني فى مكان ما فإن الرمز لابد مصاحب له والعرب لم ينقلوا طقسا يونانيا وفكرة الشهر الحرام مثلا موجودة عند العرب وهى مرجودة عند اليونان ولكن أسبابها مختلفة عندها وكذلك الخيول الطائرة فى التراث اليونانى .

(٣) المرجع السابق نفسه .

حية أخرى : إنى كنت أسكن فى دار " الحسن البصرى " فيتلو (القرآن) ليلا فتلقيت منه (الكتاب) من أوله إلى آخره .

ابن القارح : فكيف سمعته يقرأ ؟ ﴿ **فالق الاصباح** ﴾ [1] فإنه يروى عنه بفتح الهمزة كأنه جمع صبح ﴿وكذلك بالعشى والأبكار ﴾ [2] ، كأنه جمع بكر، من قولهم لقيته بكرا وإذا قلنا : ان انغما وناشدا جمع نعمة وشدة على طرح الهاء فيجوز ان تكون الأبكار جمع بكرة فيكون على قولنا بكروا بكار كما يقال جند واجناد .

الحية : لقد سمعته يقرأ هذه القراءة وكنت عليها برهة فلما توفى رحمة الله – انتقلت إلى جدار فى دار " أبى عمرو بن العلاء " فسمعته يقرأ فرغبت عن حروف من قراءة " الحسن " كهذين الحرفين وكقوله " حمزة بن حبيب " فسمعته يقرأ أشياء ينكرها عليه أصحاب العربية .... [3] .

وتقارع الحية ابن القارح الحجة وتغلبه وتتفوق عليه وفى هذا دلالة على أنه أقل من حجة الحية وأقل من ثقافتها وعلمها بالنحو والصرف والقرآن وفنونها وعيوب القراءة أو المآخذ عليهم وفى هذا رمز معنوى بأن القارح قليل العلم والتحصيل وهو ماتباه بما عنده على البشر والحيوانات والطيور المسالم منها والوحشى .

أما فيما يتعلق بالطبيعة الدرامية للرمز هنا فهى ماثلة فى قدرة الحية على الكلام البشرى وتفوقها على البشر .

وإنما أريد بالرمز هنا انتقاد بعض أساليب القراءة السبعة حيث تخفىّ المؤلف خلف لسان الحية ولقّنها فكره .

ولعل الحية هنا ترمز إلى مآخذ على القراءات فإن فى كل قراءة من القراءات السبع مأخذا يجده واحد متخصص وهذا المأخذ هو الذى تكون (الحية رمزا له من الناحية المعنوية . لكن الذى يعنينا هنا هو (الرمز التجسيدى) أن تتجسد فكرة ما وتصبح لها قدرة الكائن الحى .

---

(١) سورة الأنعام آية ٩٦ .

(٢) سورة آل عمران آية ٤١ .

(٣) رسالة الغفران – تحقيق دكتورة عائشة عبد الرحمن ، المصدر نفسه ص ٣٦٧ .

وهو ما وجدنا من خلال قدرة الأسد والذئب والأوز والحيات على الحركة المنظورة والكلام المسموع أى القدرة على الوجود المادى فى الزمان والمكان .

وفى ذلك التجسيد كما قلت يوجد تحقيق التغريب الذى قصد به المعرى سهولة توصيل مفهوم أو معتقد العالم الآخر إلى المتلقى .

فالرمز هنا إذن له صورة معنوية وله أيضا صورة تجسيدية وهو المهم فى هذا المكان حيث تناقش رسالة الغفران كنص درامى يقول بامبر جاسكوين إن " أحد أنماط الرمز الذى يستخدمه المسرح دون سواه هو الرمز المادى أو الرمز المنظور [١] ويحمل الحوار فى رسالة الغفران تيارات فنية أخرى منها التيار التغريبى الذى يبعد المتلقى عن الإقتناع بما هو مطروح بل على العكس بوقفه موقف الرافض لما يطرح وينزع عنه الميل إلى تصديق ما يقال أو يعرض [٢] وترى دكتورة عائشة عبد الرحمن إنه أراد إتقاء الشطط عند تصويره للعالم الاخر " ومما كان فى تشخيصه لعالمه الآخر يتمثل ما حفظ ووعى من الآيات القرآنية وسائر المرويات الإسلامية عن الحياة الآخرة ألا يتقى الشطط فى تصوره لعالمه الآخر [٣] .

وهذا يعنى أنه كان فى أمسّ الحاجة إلى التغريب أى إبعاد الإيهام عن المتلقى بحيث لا يظن المتلقى أن الذى يعرض فى مشاهد الغفران فى الجنة والنار شيئا حقيقيا أو هو بديل للحقيقة إنما مجرد تصور قصد به تقريب الحقيقة التى مثلت لها الأديان أو أعطتنا صورة عنها يقول الشهرستانى " وغاية الدين أن يتخلى له نظام الكون فيقدر على ذلك مصالح العامة حتى يبقى العالم وينتظم مصالح العباد وذلك لا يتأتى إلا بترغيب وترهيب وتشكيل وتخييل [٤] ويقول ابن تيمية " إن الأنبياء اخبروا عن الله وعن اليوم الآخر وعن الجنة و النار بل عن الملائكة بأمور غير مطابقة للأمر فى

---

(١) بامبر جاسكوين – الدراما فى القرن العشرين – ترجمة محمد فتحى (القاهرة دار الكاتب العربى).ص ٨٧.

(٢) راجع قراءة جديدة فى رسالة الغفران صفحات ١٣٢ . ١٣٦ . ١٣٩ . ١٨٠ . ١٨٧ .

(٣) المصدر نفسه ص ١٨٧ .

(٤) الشهر ستانى – الملل والنحل جـ٢ ص ١٥٧ .

نفسه ولكنهم خاطبوهم بما يتخيلون به ويتوهمون به أن الله تعالى جسم عظيم وأن لهم نعيما محسوسا وإن كان الأمر كذلك فى نفس الأمر لأن مصلحة الجمهور أن يخاطبوا بما يتوهمون به ويتخيلون أن الأمر هكذا وأن هذا كذبا فهو كذب لمصلحة الجمهور وإذ كانت دعوتهم ومصلحتهم لا تمكن إلا بهذا الطريق [١] ولقد رأى مثل ذلك أفلاطون فى جمهوريته حين قال " من الأكاذيب ما هو ضرورى للناس [٢] ورأى ابن رشد أهمية التخييل بتجسيد عالم الآخرة لأن ذلك أدعى إلى تصديق الناس لما يقال فى المعاد [٣]

على ذلك فإن التيار الإيهامى فى الحوار أو السرد فى رسالة الغفران كان هدفه تقريب الصورة بحيث تكون مألوفة للمتلقى [٤] فى حين أن التيار التغريبى فى الحوار كان يهدف بالإيهام على الإيهام أن تبدو الصورة مبالغا فيها ، وبها ينفى عن المتلقى الظن بأنها هى الحقيقة فى حين أنها تمثيل لما أخبرت به الكتب السماوية حين مثلت لنا صورة العالم الأخروى . فكأن التغريب هدفه أن يوقف المتلقى عند حدود النظر إلى ما عمل الايهام على جعله مألوفا وحقيقيا بحيث ينظره المتلقى غريبا وغير مألوف وغير حقيقى ، إنما الحقيقي هو ما سوف نراه فى العالم الآخر حين نصبح فيه ، لما تصوره الأديان . يقول ابن تيمية وافلاطون وابن رشد والشهرستانى هو صورة عن العالم الآخر وما تصوره رسالة الغفران تأسيسا على ذلك هى صورة حاكى فيها مؤلفها صورة العالم الآخر الموجودة فى الأديان .

ولقد وظف الحوار والسرد ولغة التوجيهات (الصامتة) توظيفا جيداً لرسم هذه الصورة بالدرجة التى أرادها مؤلفها وأحبها فيها . ولقد كان الحوار مجسدا لرغبات الشخصيات ورغبات المؤلف المتخفية وراء شخصية الراوى والشخصيات الأخرى ولقد كانت للحوار أحيانا تلك الطبيعةالتى قال عنها يوجين أونيل " الحوار الجيد يكتب بالأذن وللأذن " .

---

(١) ابن تيمية – موافقة صحيح المنقول لصحيح المعقول – على هامش كتاب منهاج السنة النبوية (القاهرة ط بولاق جـ١ص٢-٤ عن مصطفى عبد الرازق – تمهيد لتاريخ الفلسفة الاسلامية– لجنة التأليف والترجمة ص ٨١ .

(٢) راجع أفلاطون ، الجمهورية ، ترجمه د. فؤاد زكريا ، القاهرة ، مصدر سابق .

(٣) راجع ابن رشد مناهج الأدلة ، مصدر سابق .

(٤) راجع رسالة الغفران ص ص ٣٦٧-٣٦٤-٣٧٠-٣٧٩ وكذلك قراءة جديدة فى رسالة الغفران ص ص.١٣٠-١٤٠-١٣٦.

الحوار الجيد يكتب بالأذن وللاذن :

لقد كان للحوار إيقاعـــا أذنيـا بالمــعنى الـذى يمده بالحيوية ويجعل من النص كائنا حيا ينبض وبالمعنى الذى يعرفه جلزورذى " ذلك التناســق الغامض بين جزء وجزء آخر " وبين الجزء والكل وهو التناسق الذى يعطى مانسميه الحياة .(١)

على أن ذلك كله لا يفى القول عن اللغة فى رسالة الغفران حقها إلا من الوجهه الدرامية ويتبقى المستوى اللغوى الثانى (المستوى السردى) الذى هو جزء من الطبيعة الملحمية .

ثانيا : المستوى اللغوى الثانى - السرد - كلغة صائتة .

قلنا إن السرد ممهد للحدث وملخص لطبيعة تاريخ الحدث ومعقب عليه نقدا أو طلبا لنزع إيهام فى الصورة كما أنه مخبر عن الشخصيات بما لم تقله الشخصيات فيما عرفناه بالتصوير الذاتى للشخصيات كما أنه أكثر ملاءمة للمشاهد غير القابلة للتجسيد ، كما أن للسرد دورا هاما فى تكثيف الأحداث التاريخية المتباعدة والموغلة فى القدم أو الميتافيزيقة التى لا تنتمى إلى حيز مكانى أو زمانى محددين ، فلغته قادرة على تجميع أكبر قدر من الأماكن والأزمان والشخصيات والحوادث وهذه طبيعة ملحمية .

طبيعة السرد الاولى : التمهيد للحدث

ينتج التمهيد عن فهم لحــركة المستقبل واستيعاب لــدرس المــاضى فالذي يمهد لشئ يضع قدما على حافة الزمن الماضى ويضــع قدما أخرى على حــافة الزمن الآتى .

على ذلك فالتمهيد هو إنهاء حسابات ماضية وفتح حسابات جديدة مستقبلية .

---

(١) جون جلزورذى - الفن والحرب .

أبو العلاء : ويخطر له غناء القيان بالفسطاط ومدينة السلام ويذكر ترجيعهن بميمية المخبل السعدى تندفع الجوارى التى نقلتهن القدرة من خلق الطير (الأوز) إلى خلق الحور ، تلحن قول المخبل لسعدى :

الأوز (مغنيا) : ذكر الرباب وذكرها سقم وصبا وليس لمن صبا عزم

وإذا ألمّ خيالها طرفــت عينى فماء شئونها سجــم

كاللؤلؤ المسجور توبع فى سلك النظام فخانه النظــم

ابن القارح : (لندمائه وقد هزهم الطرب) : ألا تسمعون قول السعدى ؟

وتقول عاذلتى ولــيس لها بغدٍ ولا ما بعده علــم

إن الثراء هو الخلود وأن المرء يكرب يومه العدم [1]

فالسرد هنا يخبر عن حال ماضية لابن القارح حينما كان يذهب الى مجالس الغناء فى مصر وفى بغداد وهن يغنين قصيدة المخبل السعدى المعروفة (بالميمية) ولكن السرد سرعان ما ينتقل من ذكر الماضى الخاص بالشخصية وحالها فيه (وهو ما أسميناه) بتصفية حسابات ماضية أى الإخبار عن الصورة الأخيرة من حدث مضى ، مع الإنتقال سريعا إلى الصورة الأولى من حدث سوف يتجسد أمامنا فى المشهد " تندفع الجوارى التى نقلتهن القدرة من خلق الطير إلى خلق الحور ، تلحن, وهذا ما قصدناه بأن التمهيد السردى للحدث يضع قدما على حافة الزمن الماضى وقدما أخرى على حافة الزمن الآتى ينقل لنا نهاية حدث وينسحب فور بزوغ الحدث الجديد إلى الوجود وهو بذلك إنما يؤكد أن القانون العلمى القائل (الجديد ينبع من القديم ويجبه) ينطبق على العلاقات الطبيعية كما ينطبق على العلاقات الإجتماعية فالحدث الجديد نابع من الحدث القديم وهو من صلبه لكن فيه نهايته و **وظيفة السرد هى ربط صلة بين الماضى والمستقبل كأنه يحل محل الحاضر ويلخص الماضى ويتصور المستقبل إلى أن يصبح المستقبل حاضرا (حدثا مجسدا) عندها فإن السرد الذى حل محل الحاضر ينسحب نهائياً .**

---

(١) قراءة جديدة فى رسالة الغفران ص ١٠٨ .

والوصف عنصر هام من عناصر التمهيد السردى وصف الظاهر وتوصيف حالة الافراد داخليا .

أبو العلاء : ويبدو للشيخ ، أيد الله مجده ، أن يصنع مأدبة فى الجنان ، يجمع فيها من أمكن من الشعراء المخضرمة والاسلام والذين أصّلوا كلام العرب وجعلوه محفوظا فى الكتب فيخطر له ان تكون كمأدب الدار العاجلة اذ كان البارى جلت عظمته أن يأتيهم بجميع الأغراض فتنشأ أرجاء على الكوثر من در وعسجد لطحن بر الجنة فإذا اجتمع من الطحن ما يظن أنه كاف للمأدبة تفرق خدمة الولدان المخلدين فجاء وا بالجداء وضروب الطير التى جرت العادة بأكلها .

ابن القارح : احضروا من فى الجنة من طهاة حلب على مرّ الزمان .

الراوى : فتحضر جماعة كثيرة فيأمرهم باتخاذ الأطعمة وتلك لذة يهبها الله سبحانه " " فإذا أتت الأطعمة افترق غلمانه الذين كأنهم اللؤلؤ المكنون لإحضار المدعوين فلايتركون فى الجنة شاعرا إسلاميا ولا مخضرما ولا عالما بشئ من أصناف العلوم ولا متأدبا إلا أحضروه فيجتمع خلق كثير فتوضع الخون – جمع خوان – من الذهب واللجين ويجلس عليها الآكلون وتنقل إليهم الصحاف فإذا قضوا الأرب من الطعام جاء ت السقاة بأصناف الأشربة والمسمعات بالأصوات المطربة [1]

الطبيعة الثانية للسرد ، تلخيص تاريخ الحدث ،

وللسرد طبيعة أخرى غيرالتمهيد تلك هى قوة الإخبار عن الجذور التاريخية للحدث الذى يتجسد فى المشهد إذ أن لكل حدث يتجسد فى حاضر المشهد بعدا فى الماضى (تاريخا) فإن ماله ماض له مستقبل ولما كان النمو هو سمة الحدث الدرامى الأساسية وكان النمو يعنى التدرج التصاعدى المنطقى بالفعل نحو نهايته المحتومة (محتملة التصديق) فإن هذا النمو دون وضع الماضى (ماضى الحدث) موضع الإعتبار بحيث يشتمل الحدث على الأزمنة الثلاث . ولا شك أن للسرد المباشر عن طريق الجوقة أو الراوى كما أن للسرد غير المباشر عن طـــريق الشخصيات

(١) المصدر السابق ص ص ١٣٣ – ١٣٤ .

الدرامية دورا فى تلخيص تاريخ الحدث أوجنورة التاريخية ، وفى رسالة الغفران أمثلة عديدة على ذلك :

ابن القارح : أنا أقص عليك قصتى : لما نهضت انتفض من الريم (القبر) وحضرت حرصات القيامة والحرصات مثل العرصات (١) أبدلت الحاء من العين – ذكرت الآية ﴿ **تعرج الملائكة والروح إليه فى يوم كان مقداره ألف سنة فأصبر صبرا جميلا** ﴾ (٢) فطال علىّ الأمد واشتد الظمأ والومد – والومد شدة الحر وسكون الريح ، كما قال أخوكم النميرى :

كأن بيض نعام فى ملاحفها   جلاه طل وقيظ ليلة ومد (٣)

وأنا رجل مهياف – أى سريع العطش – فافتكرت فرأيت أمر الأقوام لمثلى به ولقينى الملك الحفيظ بما زبر (كتب) لى من فعل الخير فوجدت حسناتى قليلة " " فلما أقمت فى الموقف زهاء شهر أو شهرين وخفت فى العرق من الغرق وزينت لى النفس الكاذبة أن أنظم أبياتا برضوان " ثم ضانكت (زاحمت) الناس حتى وقفت منه بحيث يسمع ويرى فما حفل بى ولا أبه لما أقول (٤)

وهكذا نرى الشخصية الرئيسية تلجأ إلى السرد لتلخيص الحدث الذى تشارك فى صنعه فى حاضر الحدث طلبا للتأثير على المستقبل أى على جريان أحداث أخرى متفرعة أو متولدة عنها .

الطبيعة الثالثة للسرد ، معقب على الحدث :

من الوظائف المهمة التى يضطلع بها السرد هى وظيفة التعقيب على الحدث : نقدا بالإستحسان أو بالاستهجان مع اقناع المتلقى بأخذ موقف نقدى أى موقف تحليلى يخرج منه بقناعة القبول المستحسن أو الرفض المستهجن ويسمى التعقيب أيضا :

---

(١) عرصة : ساحة الدار .

(٢) سورة المعارج آية رقم ٢– ٥ .

(٣) البيت للراعى النميرى – يصف امرأة .

(٤) رسالة الغفران – تحقيق دكتورة عائشة عبد الرحمن نفسه ، ص ص ٢٤٨ – ٢٤٩ .

أبو العلاء : " فتصنعه فتجئ به مطربا وفى أعضاء السامع متسربا ولو نحت من صنم أحجار أو دفّ أشر عند النجار ثم سمع ذلك الصوت لرقص وإن كان متعاليا هبط ولم يراع أن توقص (تقصف رقبته) [1] ومن شأن الطير أن تتكلم [2] " فيعجب وحق له العجب ، ليس ذلك ببديع من قدره الله جلت عظمته وسبغت على العالم نعمته ووسمت كل شئ رحمته ووقعت بالكافر نقمته .

ابن القارح : (لسرب الأوز) هلم خفيف الأول .

أبو العلاء : " فتبعث فيه بنغم لو سمعه الغريض [3] لأقرن ما ترنم به مريض [4] فإذا تيقن لها حذاقة وعرف عنها بالعود لباقة هلل وكبر وأطال حمد الله واعتبر [5] .

خـــــلاصـــــة الفصــــل

وبعد فهذه هى مستويات اللغة فى رسالة الغفران (النص الدرامى) ذى الطبيعة الملحمية : مستوى الحوار وتياراته الفنية المختلفة ومستوى السرد وطبيعته التمهيديه للأحداث والملخصة لتاريخ الحدث والمعقبة عليه بالنقد استحسانا لفعل أو استهجانا له وهذان المستويان يدخلان تحت إطار اللغة الصائتة أى المنطوقة إلا أن هناك مستوى لغويا ثالثا وهو الذى يتضمن التوجيهات والإرشادات وهى لغة المنظورات (اللغة المرئية) : "يلتفت إليها الشيخ هاشاً مرتاحا فإذا هو بشاب قد صار عشاه معروفا وانحناء ظهره قواما موصوفا [6] .

وهى لغة وصفية ظاهرية تختص بإخراج المشهد وهذا لا يعنى أن أبا العلاء أخرج مسرحيته كما قالت الدكتورة عائشة لأن الإخـراج علم قائم بذاته —

(١) المصدر السابق ص ٢١٣ .
(٢) المصدر السابق ص ٢١٢ .
(٣) مغن شهير من العصر الاول .
(٤) المصدر السابق ص ١٢٣ .
(٥) المصدر السابق ص ٣١٥ .
(٦) قراءة جديدة فى رسالة الغفران ص ٨٣ .

وينظر الشيخ (ابن القارح) فى رياض الجنة فيرى قصرين منيفين [١] رأى مع السلقى باطية من الزمرد فيها الرحيق المختوم ممزوجا بزنجبيل وماء من سلسبيل [٢] وقد طمع فى سلامة كثير من الشعراء مشيرا بيده إلى منزل هناك [٣] يظهر عدى على باب منزله يدنو منه ابن القارح حتى يقف عليه [٤] .

نخلص من هذا إلى ما يلى .

–إن اللغة فى رسالة الغفران تنقسم الى لغة صائتة منطوقة وهى بدورها تنقسم إلى مستويين :

١– المستوى اللغوى الأول .

الحوار – وهو ينقسم إلى أكثر من خمسة عشر تيارا فنيا : (الكوميدى – النقدى – الإيهامى – التغريبى – الدرامى – الملحمى- الرمزى – التسجيلى – الوعظى – اللغوى) .

– كما أن الحوار الموضوع للشخصيات النسائية التاريخية وشبه التاريخية أو الواقعية غير ملائم لطبيعة المرأة فى حين أن الحوار الموضوع للشخصيات المنقلبة عن حيوان أو حية أو ثمرة أو شجرة ملائم للطبيعة الأنثوية إذ يفوح منه العبق النسوى .

– إن الحوار يتم على شكل : مناجاة أو جانبية أو ثنائية أوجوقة ، كما أن للحوار طبيعة التصوير الذاتى إذ تقوم الشخصية بذاتها عن طريق كلامها بالإخبار عن ماضيها وحاضرها وتكشف عن مستقبلها أو أمانيها أو تفعل بعضا من ذلك على حين يغطى التصوير غير الذاتى الجزء الأخر من أبعادها الشخصية أو الحدث الذى أهملته الشخصية فى حوارها الذاتى تبعا لحالتها النفسية وطبيعتها الإجتماعية وطبيعة ارتباطاتها وعلاقاتها .

---

(١) المصدر نفسه ص ٨٧ .

(٢) المصدر نفسه ص ٨٨ .

٢- المستوى الصوتى الثانى ، السرد .

ولقد وظّف فى رسالة الغفران بشكل مباشر عند الراوى (أبو العلاء - نفسه كشخصية) وأحيانا وظّف بشكل غير مباشر ليلخص الجذور التاريخية للحدث القائم ويضفى عليه عمقا وبعدا يوصله فى الحاضر ويسهم فى استشفاف نهايته المستقبليه أو عن ماذا سيسفر .

وكان الهدف من السرد المباشر على لسان (الراوى) أو غير المباشر على لسان الشخصية الرئيسية أحيانا : أن يحدث للحدث ويلخص تاريخه البعيد وماضيه كمبرر لحدوثه أو أن يعقّب أو يعلّق نقدا عليه لفعل أو لشخصية أو للحدث ككل أو استهجانا .

ولقد كانت لأبى العلاء فى كل ذلك لغته الخاصة : اللفظ واختياره ، الكلمه واختيارها دون غيرها فيما هو قد نسب فى الغالب للشخصية التى تلفظها ولا شك أن لعزلة ذاته دورا فى هذا كما ان لمجتمعه دورا فى اختياراته اللغوية فإن تدهور النظام الحاكم دينيا وسياسيا وخلقيا وسلوكا واقتصاديا - لكل ذلك - أثر على طبيعة اللغة لأن ذلك يتطلب لغة خاصة للتعبير المجازى هذا بالإضافة إلى طبيعة الموضوع الميتافيزيقية التى تقيد الكاتب بشكل التصوير واللغة .



الباب الثالث

ظواهر فنية في الإتجاه الدرامي

في رسالة الغفران

الفصل الثاني

طرق التخييل والتصوير



مدخل إلى التخييل والتصوير

كانت الطبيعة عند المعرى صورا مختزنة فى الإدراك الكامن وتحولت بفعل الرغبة فى التعويض إلى قدرة على الخلق عند محاولة تجسيدها فى كتاباته وخاصة الرسائل .

وكان التجسيد غالبا (غير طبيعى) مبتكرا ولكنه تجسيد تمثيلى لشعوره بالنقص ومحاولته لتأكيد الكمال فيما يصور مع التعمق فى التصوير واستلهام الأفعال وردودها مما أضفى علي موضوعاته سمات درامية [١] انتجتها طبيعة عقليته ذاته إلى جانب الدرامية التى تمثلت فى دخوله عقول شخصياته فى نص الغفران وتكلمه من خلال هذه الشخصيات متناسيا ذاته إلى جانب توازن نظرته إلى الإنسان بعامة وإلى أفعاله وحدبه عليه بقدر تباعده موضوعيا عنه وذلك كله من خلال إدراك عالمه المحيط ، الادراك الشعرى من خلال الفكر والعاطفة أو الدفقه الشعوريه المدركة للعالم المحيط ، ومستهدفة للإنسان وأفعاله وذلك التعبير غير المباشر – التعبير الضمنى .

غير أن هذه العقلية الدرامية التى اعتمدت الرمز المكثف لشحذ فكر القارئ وصولا به إلى هز جذوع قناعاته الموروثة هزا يسقط منها ثمار الزيف الجافة واستخراج بذورها والحكم بعد ذلك إذا ما كانت هناك ضرورة لإعادة غرسها فى تربة الموروثات المستقبلية ما يورثه للجيل القادم بعده .

ومن ثم فهو يسعى إلى إيضاح الحقيقة وتأكيدها وكفالة السيطرة على الحياة ووسيلته ما يجيد ويتقن من صناعة الأدب وخبراته وعلمه وتفاعل هذه الوسيلة مع طبيعة المؤلف – المعرى – نفسه حيث الحاجة الى التعويض عن فقد مادى بالتصور

---

(١) راجع : رسالة الملائكة : تحقيق محمد سليم الجندى سوريا المجتمع العلمى بدمشق .
رسالة الهناء : تحقيق كامل الكيلانى . القاهرة .
رسالة الصاهل والشاحج : تحقيق دكتورة عائشة عبد الرحمن .القاهرة – دار المعارف بمصر .
رسالة سجع الحمائم : تكلم فيها على لسان حمائم أربع .

الذى يرتقى فيصل إلى مرحلة الخلق الأدبى .فهو يحل التصور وهو ما يقدر عليه بخصوص ما اختزنه إدراكه محل الفعل الغائب ، ثم يحيله إلى تصوير مبتكر و خلق فنى بأدواته التصويرية التخييلية .

على ذلك فإن المتعذر تحقيقة ماديا عند المعرى قد أصبح ميسورا تحقيقة ذهنيا بالفكر والعاطفة والإدراك والتجربة والقدرة على التجسيد من خلال شخوص فاعلة متعارضة الإرادة يتضارب عندها التصور والفعل وشخوص متكلمة متحاورة أو مخبر عن فعلها فى الماضى بالسرد أو بتكرار تجسيد أحداثها ، شخوص مرتبطة بقصة واحدة وإن تفرعت عنها قصص وأفكار ومعتقدات إلا أنها تنمّى قدراتها الآنية ولا يمكن أن يحقق المؤلف – المعرى – شيئا من هذا دون أدوات التخييل والتصوير التى هى عدة الأدب والفنان الأساسية التى تحملها لغته الصامتة الوصف والشرح والإستطرادات الهامشية الموضحة لطبيعة المكان والزمان والمناظر ودرجات الضوء والظلال والصوت واللون .

ومن هذه الأدوات التخييلية التصويرية فى هذا النص الدرامى رسالة الغفران – ما نجده فيها من <u>إيهام</u> و<u>تغريب</u> و<u>مقابلة</u> <u>وجانبية</u> و<u>تركيز زمانى</u> لازمنة وعصور بائدة متباعدة وميتافيزيقية وأسطورية وأمــاكن مشتتة على الخــريطة الجغــرافية فى الواقع المــادى أو لاوجود لها أصلا سوى فى خياله كواحد من الشخصيات الرئيسية (الراوى) أو خيالات بقية الشخصيات فى نصه (الدرامى) الى جانب عناصر الرمز والتجريد واندماج أو تقمص الشخصيات للصورة والرمز .

عنصر المعايشة والإندماج فى رسالة الغفران .

والمعرى كأديب فنان له عقلية درامية يندمج أو يعايش شخصياته فى (دراما الغفران) ويجعلهم يندمجون فى الرمز وفى الصورة التى جسدهم فيها أمامنا بقلمه المفكر أو بفرشاته حين رسمهم .

والمعرى كأديب وفنان له عقليه درامية يعيش من خلال شخوصه فيما انتخبه من المشاهد فى الجنة والنار والموقف من قبل يعيش في ابن القارح فلا نراه ولكننا نرى ابن القارح بكل وضوح : فكره وحيرته ، قلقه وتوتره ، مظهريته ، انتهازيته ، طريقته الحرقانية :النزوع إلى إظهار خبراته وما يعلم بمناسبة وبدون مناسبة – شهوانيته ،

لغته ، إيماءاته ، أنفاسه . يندمج فى كل ذلك فلا يظهر لنا منه شئ ولكننا نرى ابن القارح وهو يعيش فى بشار فى النار فلا نرى منه شيئا بل هو يعايش حالة بشار ، لسانه الموجز فى النار وهو كذلك مع (الخيتعور : أبى هدرش) الجنى ومع (حمدونة الحلبية) ومع (توفيق السوداء) عاملة دار الكتب وهو كذلك معايش للحية التى تطارد ابن القارح ، تريد مضاجعته .

انظر إلى هذا الحوار بين (إبليس والزبانية وابن القارح) فى مشهد النار :

إبليس : (للزبانية) : مارأيت أعجز منكم إخوان مالك : (خازن النار) .

الزبانية : كيف زعمت ذلك ياأبا مرة (إسم لإبليس) .

ابليس : (مشيرا إلى ابن القارح) :

ألا تسمعون هذا المتكلم بما لا يعنيه قد شغلكم غيركم عما هو فيه . فلو أن فيكم صاحبا بجيزة قوية (طبيعة) لوثب وثبة حتى يلحق به فيجذبه إلى سقر .

الزبانية : لم تصنع شيئا يا أبا زوبعة (اسم لإبليس) ليس لنا على أهل الجنة سبيل [(١)] .

إن فى تحريض إبليس على ابن القارح مايشى بالمعرى – المؤلف – فلئن كانت طبيعة إبليس هى الإيقاع بكل إنسى فى النار إلا أننا نحس برغبة المعرى الدافعة لشخصية " ابليس " لتحرض الزبانية على ابن القارح إلا أننا أبدا لا نستطيع ان نقول إن هذا الحوار الذى قاله إبليس هو قول المعرى ذلك لأن من طبيعة إبليس طبيعة فكره ورغبته وتكوينه الإيقاع بكل ما هو إنسان – وهذه خبرتنا الميثيولوجية –التى تمنعنا من القول : إن كلام إبليس هو كلام المعرى إنما فكر إبليس ورغبته عبرّ عنهما بالحوار . ولكن الذى وضع المشهد بكامله بحيث يحرض إبليس الزبانية على ابن القارح هو المعرى فهو الذى اختار هذا المشهد ، خلقه من العدم فما كان لابن القارح وإبليس والزبانية أن يجتمعوا فى مكان محدد وزمان محدد . هى مسئولية عقلية المؤلف الدرامية .

---

(١) قراءة جديدة فى رسالة الغفران نص مسرحي من القرن الخامس الهجرى دكتور عائشة عبد الرحمن . ص ١٧٢ – ١٧٣ معهد البحوث والدرسات العربية ، رسالة الغفران – المعارف ص ٣٤٩ – ٣٥٠ .

انظر أيضا ذلك الحوار بين (أبى هدرش – الخيتعور وابن القارح) .

ابن القارح : أيها الشيخ لقد بقى عليك حفظك .

الخيتعـور : لسنا مثلكم يا بنى آدم يغلب علينا النسيـان والرطوبة لأنكم خلقتم من حمأ مسنون (طين أسود) وخلقنا من مادة (شعلة لهب) من نار [١] .

فلا شك أن اللسان هنا وإن كان لسان الجنى (الخيتعور) إلا أن المعلومة للمؤلف لكننا مع ذلك لا نستطيع أن نتهم (الخيتعور) بالببغاوية ذلك لأنه معلوم لنا مادة الجن هى النار فى حين أن ابن القارح (الطين الاسود) فتلك هى خبراتنا الميثولوجية أو الدينية .

ولما كان الكائن العاقل عالما بمكوناته – غالبا – وكان (الخيتعور) جنيا عاقلا عالما بمكوناته . أو على الأقل فهذا محتمل . من هنا كانت هذه المعلومة وإن كانت لا تضيف شيئا إلى خبراتنا إلا أننا نأخذها على أساس من فكر الشخصية (الخيتعور) كما هى من نطقها .

فهناك يختفي المؤلف ، يعايش فكر الشخصية ويندمج لسانه مع لسانها فنسمع كلام الشخصية الذى هو كلام المؤلف المناسب لهذه الشخصية بالذات دون غيرها من كل شخصياته ؛ فهذا الكلام لا يصلح لغير هذه الشخصية فلا يقول غير جنّى " خلقنا من مارج من نار " ولكن المعلومة على كونها فكرة محتملة لجنى إلا أنها فكرة أكثر احتمالا عند المؤلف الإنسى .

والمؤلف يقف أيضا خلف قناعي ابن القارح وأبى هدرش (الخيتعور – الجنى فى هذا الحوار :

ابن القارح : يأبا هدرش ، اخبرنى وأنت الخبير هل كان رجم النجوم فى الجاهلية فإن بعض الناس يقول إنه حدث فى الإسلام .

---

(١) رسالة الغفران – تحقيق دكتورة عبد الرحمن ، نفسه – ص ٢٩٢ .

أبوهدرش : هيهات ، أما سمعت قول " الأودى " [١]

كشهاب القذف يرميكم به — فارس فى كفه للحرب نار

وقول ابن حجر [٢]

فانصاع كالدرّى يتبعه — نقع يثور تخاله طنبا

ولكن الرجم زاد فى أوان المبعث وإن التخرص لكثير فى الإنس والجن وإن الصدق قليل وهنيئا فى العاقبة للصادقين [٣] ولا شك أن أبا العلاء قد أراد هنا أن يعيد عرض اعتقاد من الإعتقادات من خلال هذا الحوار الذى أداره "عليلسان" الجنى وابن القارح بهدف كشف ما فيه من خطأ أو خرافة إلا أن هذا النقد لا نستطيع مع الإنصاف أن نقول إنه للمؤلف ولكنه نقد من صنع الشخصية (أبو هدرش) والرغبة فى النقد ليس صاحبها – ظاهريا – المؤلف ، ولكن صاحب الرغبة فى النقد – نقد هذا الإعتقاد هو ابن القارح . البطل . وهكذا أتقن المؤلف – المعرى –المعايشة أو الإندماج فى شخصيات نصه الدرامى ، فأصبح فكره فكرهم المتباين المتميز من شخصية إلى آخرى وأضحى قوله قولهم مع اختلاف صورة نطقه بما يلائم كل شخصية ويؤكد صفاتها الخاصة والذاتية . والمعرى هنا يسكن أو (يقيم فى شخصياته كصورة فقط) إن الكاتب يسكن أو (يقيم) كصورة فقط فى النص الذى يكتبه وإن (الأنا) الحقيقية لا يمكن أن تظهر أبدا فى كتابته رغما عن أنها تنتشر فى كل موضع منها [٤] .

فالمعرى هنا يشخّص المشاهد والأشياء والشخصيات ويسبغ عليها من ذاته الحياة ، من واقع خبراته بالآخرين مع تباينهم وتباين دوافعهم وأفعالهم ونفسياتهم وأمزجتهم وثقافاتهم وحالاتهم الإجتماعية والجسمية وطرق تفكيرهم ومصالحهم ووسائل التعبير عن هذه الطرق المتباينة ، فهو يعاشر شخصياته فى كل الحالات والدوافع والطرق .

---

(١) من كبار الشعراء فى الجاهلية واسمه الأفوه الأودى – وكان سيد قومه وقائدهم فى الحروب .

(٢) اوس بن حجر .

(٣) المصدر السابق ص ص ٢٩٧ – ٢٩٨ .

(٤) إليس فيرمور– حدود الدراما عن د. شفيق مجلى – مجلة المسرح العدد ١٣ السنه الثانية يناير ١٩٦٥ الصفحات ٤١ – ٤٢ – ٤٣ .

ومن المؤلفين من يندمج فى بطل معين وبينهم من يندفع فى أكثر من بطل لأن الموقف النفسى يستوعب عناصر شتى وصراعات مختلفة ومن المؤلفين من يعبر بالشخصيات فى القصة والمسرحية من خارجها وقد يجيد فى رسم الشخوص والمواقف وقد يبرع فى الحوار ولكنه لا يندمج فيه .

غير أن المعرى كمؤلف ليس مبعثرا فى شخصيات (دراما الغفران) ولكنه يستدعيهم ويحركهم ويتحدث بألسنتهم ويناسب مواقفهم الخاصة بكل منهم وتلك بالطبع صفات بارزة فى العقلية الدرامية ، قدرته على أن يقف على أبعاد متساوية من شخصياته فهو إذا كان أقرب إلى شخصية منه إلى أخرى ؛ فقدت الصورة موضوعيتها . بل " يعطف على شخصياته عطفا كبيرا متساويا و من ثم يتركها تقدم نفسها تقديما مباشرا فلا يقف بينها وبيننا [1] .

الخيتعور : وقد لقيت من بنى آدم شرا ولقوا منى كذلك : دخلت مرة دار أناس أريد أن أصرع فتاة لهم فتصورت فى صورة جرذ (فأر) فدعوا إلىّ السنانير (القطط) فلما أرهقتنى تحولت صلا (ثعبانا) أرقم ودخلت فى قطيل هناك (جذع شجرة مقطوع) فلما علموا ذلك كشفوه عنى فلما خفت القتل تحولت ريحا هفافة فلم يروا شيئا فجعلوا يتعجبو لذلك ويقولون ليس هاهنا مكان يمكن أن يستتر فيه . فبينما هم يتذاكرون ذلك عمدت لكعابهم (الفتاة ناهدة الثدى) فى الكلة (الناموسية) فلما رأتنى اصابها الصرع واجتمع أهلها من كل أوب وجاؤا بالأطبة وبذلوا المنفسات فما ترك راق رمية إلا عرضها علىّ وأنا لا أزول [2] .

المعايشة هنا – معايشة المعرى – لشخصية الجنى . فإننا لم نسمع ولم نر إلا جنّيا فى كلامه ولغته وخبرته وقدراته الأسطورية فى التحول من كائن إلى آخر وفى تفكيره وفعله وصورته حتى فى اسمه ورسمه .

---

(١) إليس فيرمور – حدود الدراما – مجلة المسرح – العدد ١٣– السنة الثانية – يناير ١٩٦٥ ص ص ٤١ – ٤٣ .

(٢) قراءة جديدة فى رسالة الغفران ص ص ١٤٩ – ١٥٠ – ، رسالة الغفران – المعارف ص ص ٢٩٣ – ٢٩٤ .
ولكن مع اختلاف بعض الكلمات لفظا و حذف البعض .

ولئن كان هدف المعرى هنا عرض هذا الإعتقاد على العقل بإعادة تجسيده مما يؤدى إلى الفصل فى مثل هذا الإعتقاد وهو مايدل على خبرات المعرى وثقافته المختفيه وراء الخيتعور .

الايهام فى رسالة الغفران

يبدأ الإيهام فى رسالة الغفران مع بداية نظر القارئ إلى أوصاف الجنة والنار وشخوصها وأحوالهم فيها مع بداية اكتشافهم للشعراء والأدباء واللغويين والطيور والأشجار والثمرات والحيوانات فى غير ما كانت عليه فى واقع الناس المعاش .

ماهية الايهام فى اللغة

وهم : وهم يهم وهما فى الشئ وهمه ذهب إليه وهمه ، هو يريد غيره ، تمثله وتخيله وتصوره .

أوهم إيهاما : وقع فى الوهم – أوقعه فى الوهم .

يطلق على الوهمية وهى من الحواس الباطنة التى من شأنها ادراك المعانى الجزئية المتعلقة بالمحسوسات (١) .

وهم : وهمت وهما : وقع فى خلدى ، توهمت أى ظننت .

ماهية الايهام فى المصطلح .

الايهام : هو الإختلاق الأدبي فى تجميل فائق أو تقبيح فائق وهو نوعان :

١– الإيهام الذي هو اختراق الحال بممكن متصور ، أو اختراق الحال باختلاق ممكن أو اختلاق المكن لاختراق الحال .

ويتمثل ذلك فى المثل اليونانى القديم :

" إنه يأخذ ظل الحمار على أنه حصان (٢) ففى هذا المثل إحلال للتخييل محل

---

(١) راجع المنجد فى اللغة والأدب والعلوم (مادة وهم) بيروت المطبعة الكاثوليكية .
راجع المصباح المنير مادة وهم .

(٢) افلاطون – الجمهورية . مصدر سابق .

الواقع وهو التهويم المصطنع إبداعا فيما ينظر وفيما يسمع مكتسبا بعد الحقيقة .
على أن بطلانها فيه ، هو التحرر من دلالات الأشياء كما هي في الواقع العملي المعاش مع محاولة اقناع الغير بأن لها دلالات أخرى . ومثالة قول المعري :

عوى الذئب فاستأنست بالذئب إذ عوى وصوّت انسان فكدت أطير

فهذا توهم وايهام ، وهذا ليس صحيحا لأنه غير مسبوق للموجود فالإنسان لايأنس إلى الذئب . فهذه استعارة ممكن من ممكن ، فهما موجودان (الذئب والإنسان) ولكن الصفه محالة الإبدال فى الواقع ، فصفة المؤانسة محالة بعواء الذئب وصفة التطيّر محالة بصوت الإنسان ، ولكنه إبدال للصفات الموجودة كل عند صاحبها - أبدلها خيال الشاعر وانفعاله بظرف شديد الخصوصية يعيشه . أبدلها إيهاما وهمه المُعْمِل إيهاما بغرض كسب تأييدنا لظن يظنه : وهو يريدنا أن نعتقد بأن الانسان أشد وحشية من الذئب . وما كان من الممكن أن يرى هذا الرأى المحال إلا إذا كان قد وقع في حالة يأس شديد ، ومثال ذلك فى رسالة الغفران كثير:
أبو العلاء : قد علم الجبر الذى نسب إليه جبرئيل
إن فى مسكنى حماطة ماكانت قط أفانية ، ولا الناكزة بها غانية . "

ففى هذه التقديمة الدرامية يستخدم أبو العلاء عنصر الإيهام باختلاق ممكن يخترق به حال ابن القارح الذى استكتبه على البعد هذا الصك ليجوز به حدائق التوبة ويجوز مراتب الغفران ، بعد عمر قضاه هذا - القارح - فى معصية وتجسس على أصحاب نعمته .

والإيهام فى قوله " إن فى مسكنى حماطة " فنحن حين ننظر فى ظاهر أمر الجملة لا نندهش أن تكون فى مسكن المعرى شجرة من نوع الحماط (جافة) فهذا هو الممكن . ولكن الإختلاق يتمثل فى فهمنا الجوانى - ما وراء اللفظ من بعيد - فلو فهمنا أن المؤلف لا يقصد بالمسكن (جسده) وبالحماطة قلبه ؛ لعرفنا أنه يوهم ولكنه إيهام بموجودين . فلئن يرى فى جسده مسكنا لقلبه فهذا لا وهم فيه ولكن اختراق حال قناعتنا وماتواضعنا عليه يكون حين يعمد المؤلف إلى وصف هذه الحماطة التى فى مسكنة " وما كانت قط أفانية " هذه الشجرة التى هى قلبه ما كانت (خضراء) أبدا " ولا الناكزة بها غانية " ولا تأوى إليها حية لتعيش فيها . وهذه أيضا أوصاف

ممكنة ولا اختلاق فيها حين تفهم من ظاهرها (الحية تسكن فى الشجرة الجافة التى بداخل مسكنى) ولكننا حين نقلب الأمر على وجوهه لننظر فيما وراء ظاهر العبارة نقر بالإختلاف الذى من الممكن أن نقبله يخترق منطق الفهم فينا بفهم معنوى ؛ فإن له قلبا جافا يسكن جسده وهو قلب لا يسكنه الشر والأذى بذلك يصبح الإختلاق ممكنا قبوله بشروط فهم جديد ؛ منطقى أو متماس مع المنطق . وإنما يتعذر قبول فهم قلبه تسكنه حية خطيرة .

فإذا كنا قد فهمنا من عبارته أنه يحمل فى جسده قلبا جف من ناحية الناس ، فهو لا يود أحدا منهم وسبب ذلك معروف لمن درسه تاريخا ، ولعل فيما عقدناه حول إبداعه بين الذاتية والموضوعية قد وضح هذه الناحية ، فالرجل لا يحمل فى قلبه ضغينة أو كرها أو رغبة فى أذى لأحد من الناس على الرغم من أنهم آذوه واجبروه بهذا الفهم يكون التشبيه هنا بما هو محال ، ممكن .

وهو أيضا بهذه الجملة ذاتها ، ولكنه بفهم آخر يختلق المحال ليخترق الحال ذلك لأنه من المحال أن يكون قلبه شجرة جافة تأوى إليها الحية كما اختلق وصور ، ولأنه من المحال أن شجرة بداخل جسم إنسانى .

لذلك عدلنا عن هذا الفهم المحال إلى ما هو ممكن فى الفهم " إن الحماطة التى فى مقرّى لتجد من الشوق حماطة "[1] .

فقلبه الذى يسبق وصفه لحالته ، وقد استقر فى جسده يشتاق بحرقة إلى ماذا ؟ لا نعرف . هل هو يشتاق إلى لقاء ابن القارح أو إلى لقاء الناس الذين اعتزلهم فإذا كانت حرقة الشوق فى قلبه : (الحماطة) أى (حرقة القلب) التى تجدها الحماطة التي فى مقره (القلب الذى فى جسده) إذا كنت لابن القارح وهو رجل ليست بينه وبين المعرى سابق معرفة سوى بالخبر " أعرفه خبرا " فهما لم يلتقيا أبدا فهو هنا يوهم ابن القارح وهو هنا إيهام من النوع الذى وصفناه باختلاق ممكن لاختراق الحال وهو يختلق على قلبه أيضا ويلبس الغائب على الحاضر إذ جعله ثعبانا كبيرا يؤذية ، ثعبانا وكل إليه إيقاع الأذى به .

(١) المصدر السابق – ص١٣١ .

وأن فى طمرى لحضبا وكل بأذاتى لونطق لذكر شذاتى " وما هو بساكن فى الشقاب ولا بمستشرف على النقاب " [١] .

فيه قلب يؤذيه دون الناس لأنه يعرف عنهم شرورهم ولكنه ممسك فى كيانه وهذا الإمساك يؤذيه .

والإيهام هنا ليس إيهاما يستحضر غائبا ليستعديه على الواقع ولكنه يستحضر حاضرا ليحله محل حاضر آخر بما لا يحضر معه صدق ولا منطق عقلى فالحية والحماطة شيئان موجودان فى علمنا وعالمنا ولكن الحماطة على حضورها لا تحل فى الصدق والواقع محل القلب منه [٢] وكذلك شأن الحية وهى كما قلنا فى فصل سابق – مادة ونفس حاضرة لا تحل منطقا ولا عقلا حلولا ماديا فى محل مامن قلبه أو جسده .

ولكنه حلول معنوى – أراد به المعرى معنى محددا – ألا وهو الإيذاء . ومع أن الإيهام بهذه الكيفية عنصر مطلوب وهام فى مجال الأدب والفن ولا ضرر منه لمن فهم وأدرك أنه ليس الحقيقة بل نقيضها ولكن الضرر كله يقع بالإيهام بغائب مقحم – فى فن تقنى – على الحاضر ، بما يلتبس فيه ولايفطن إليه وهذا موضوع النوع الثانى من الإيهام . يقول أفلاطون (فى محاورة الجمهورية) [٣] " إذا كان الحق لا يبدو للجمهور دائما مقنعا فلنتجنبه لنقنع الناس بما يبدو لهم حقيقيا " .

اختلاق المحال لاختراق الحال .

وهو اعتقاد الموجود العاقل فيما كان خلوا من المادة والصورة بتصوره وجودا فى مادة . وهو اعتداء على حدود الواقع بمحاولة جعل ما هو غير واقعى واقعيا أو ما هو غائب حاضرا فى تصور موجود يماثلنا و يماثل فعلنا مع استحالته واقعيا .

وهو الغائب المستحضر تخيلا ثم تخييلا على غير مثال أو إمكان فى شكل جميل مبهر أو قبيح منفر بهدف التأثير على الحاضر .

---

(١) المصدر نفسه ص ١٣٢ .

(٢) من المعرى .

(٣) فى حديث افلاطون عن صناعة الخطابة ونقده للخطباء – حديث يصطنعه على ألسنتهم .

كما أنه اللاموجود الموجد له صدى حسنا أو سيئا فى الناظر إليه تشكيلا أو السامع له تنغيما أو تكليما فى مغايرة لحقيقته .

وهو الإيجاد على غير مثال فى محاولة إيلاف المثال معه . وهو إعطاء اللاشئ دلالات الشئ بالتصور والتصوير وهو إيجاد موجودات فيما ليس بمادة وهو الحث على النظر إلى اللاشئ وتشييئه تجسيما عن طريق التخيل والتخييل . وهو يصيب المتلقى بالعجز الأساسى عن إقامة الدليل على صدق فكرة مطروحة أو كذبها .

وهو التخييب الميتافيزيقى لآمال البشر بنزع مافى وجدانهم الجمعى (الموروثات العقدية) وهو يأتى بعكس هدفه تماما ؛ إذ يعمل على اقتلاع قدسية ما هو مقدس .

وأمثلة ذلك كثيرة فى نص (رسالة الغفران) [١] سنحلل بعضها . والإيهام هو إرسال الوهم واستقباله فى فعل ورد فعل . إذ ان الوهم جزء من الإيهام وهو عدوى للغير بالوهم أى أنه تصدير الوهم للغير مع تقبله فيكون الإيهام قائما على طرفين : مرسل ومستقبل له . ومثال ذلك كثير فيما نجده عند الطبرى من أخبار [٢] بخصوص حادثة هدم الكعبة على اللائذ بها [٣] وكذلك فيما أورده المسعودى من قول ابن الزبير آنذاك [٤] .

وفى رسالة الغفران أمثلة كثيرة من ذلك :

أبو العلاء (الراوى) :

ويمر رف من أوز الجنة ، فلا يلبث أن ينزل على تلك الروضة ويقف وقوف منتظر لأمر – ومن شأن طير الجنة أن يتكلم فيقول :

---

(١) راجع رسالة الغفران – تحقيق دكتورة عائشة عبد الرحمن – المعارف ط ٦ – صفحات ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٤٩ ، ١٦٧ ، ١٦٨ ، ١٧٢ ، ١٦٨ ، ١٧٢ ، ١٧٥ ، ١٧٧ ، ١٧٨ ، ١٨٢ ، ١٩٧ ، ١٩٨ ، ٢١٢ ، ٢٢٤ ، ٢٣٧ ، ٢٥٤ ، ٢٥٩ ، ٢٦٢ ، ٢٦٣ ، ٢٧٦ ، ٢٨٦ ، ٢٨٣ ، ٢٨٨ ، ٢٨٩ ، ٢٩٩ ، ٣٠٥ ، ٣٠٦ ، ٣٦٤ ، ٣٦٧ ، ٣٧٠ ، ٣٧١ ، ٣٧٢ ،

(٢) انظر تاريخ الطبرى – جـ٥ / ٣٠ القاهرة ، الهيئة العامة للتأليف و النشر .

(٣) هو عبد الله بن الزبير .

(٤) انظر المسعودى – مروج الذهب جـ٣ – (القاهرة – دار الشعب) ص ٥٧ .

ابن القارح : ما شأنكن ؟

أبو العلاء : فيقول :

ابن القارح : على بركة الله القدير .

أبو العلاء : فينتفضن فيصرن جوارى كواعب يرفلن فى وشى الجنة وبأيديهن المزاهر وأنواع ما يلتمس به الملاهى فيعجب وحق له العجب وليس ذلك ببديع من قدرة الله جلت عظمته [١] .

وفى هذا وهم وإيهام ، الوهم قائم فى توقع ابن القارح وصحبه من الشعراء و الأدباء فى الجنة حين نزلت أمامهم (جماعة الأوز) فى روضة الجنة فما يتوقع من أوزة ...

والإيهام قائم في قدرة الأوز على الكلام بلغة يفهمها ابن القارح وصحبه وهو قائم فى قدرة الأوز على العزف على (العود) وآلات الطرب الموسيقيه وفى قدرتها على تلحين بيت النابغة الذبيانى :

أمن آل ميّة رائح أومغتد عجلان ذازاد وغير مزود [٢]

وليس فقط قدرتها على تلحينه ولكن بالكيفية التى طلبها منها (ابن القارح) " ثقيلا أول " .

أبو العلاء : (راويا – يعلق على الحدث) : فتضعه فتجيء به مطربا وفى أعضاء السامع متسربا ولو نحت صنم من أحجار أو دف أشر (نشر) عند النجار ، ثم سمع ذلك الصوت لرقص وإن كان متعاليا هبط ولم يراع أن يـــوقص (تـــدق عنقه) فيـــرد عليه – أورد اللـــه قلـــب المحـب زول (عجب) [٣] .

والإيهام ماثل إذن فى هذا التخييل الذى صاغه خيال المؤلف فى هذا المشهد المجسد المروى فى آن معا ، وهذا هو – الطرف المرسل – فى عمليه تصدير الوهم

(١) رسالة الغفران – دار المعارف ط ٧ ، نفسه ، ص ص ٢١٢ – ٢١٣ .
(٢) المصدرنفسه .
(٣) المصدر السابق والصفحة .

للغير فى حين أن استقبال المتلقى لهذه الصورة لتجسيدية الموهمة قـائم فى رسوخ عقيدة الآخرة عنده مع ثقته وإيمانه فى قـدرة الله على جـعل الأوز متكلما وملحنا وعازفا على العود بما يطرب ابن القارح وصـحبه والحـجر إذا نحـت صـنما .

فالإيهام ، ماثل فى محاولة إحلال خيالات بديلة للمتوقع تخفيفا لوطأة الحرمان .

الإيهام بالإعتداء على حدود الواقع بالغائب المستحضر تخيلا وتخييلا على غير مثال أو إمكان فى شكل جميل مبهر أو قبيح منفر بهدف التأثير على الحاضر

(مشهد ابن القارح فى جنه الحيات) :

ابن القارح : (يذهب مهرولا فى الجنة ويقول فى نفسه) : كيف يركن إلى حية شرفها الله بالسم ولها بالفتكة هم .

الحيـة : هلم ان شئت اللذة ، فإنى لأفضل من حية " ابنة مالك " التى ذكرها " العبسى فى قوله :

وما ولدتنى حية إبنة مالك سفاحا ولا قولى أحاديث كاذب

واحمد عشارا من " حية إبنة أزهر " التى قال فيها القائل :

وإذا ما شربنا ماء مزن بقهوة ذكرنا عليها حية ابنة ازهرا

ولو أقمت عندنا إلى أن تخبر ودنا وإنصافنا ، لندمت أن كنت فى الدار العاجلة قتلت حية أو عثمانا (ثعبانا) [1] .

والإيهام ماثل فى شيئين : تحول الحية الى أمرأة جميلة ، ثم قدرتها على الغزل غير العفيف وقدرة الحية على التحول إلى غانية لعوب نوع من اختراق الحال باختلاق المحال .

---

(١) رسالة الغفران – دار المعارف ، نفسه ، ص ص ٣٧١ – ٣٧٢ .

فلقد استحضر المؤلف للحية صورة لم تكن لها وهذا محال ولا يزيد عن كونه اختلاقا محالا ، لكنه داخل فى مسألة الخلق الفنى المبدع ، ثم أنه استحضر لها صوتا بشريا ولغة هى من جنس لغة شريكها فى الحدث – هى لغة ابن القارح – وليس هذا فقط ولكنه استحضر لها طبيعة بشرية اجتماعية " أحمد عشارا " من " حية إبنة أزهر " فلقد جعل لها مقدرة على المعاشرة الحميدة التى يرجوها رجل عند امرأة رغبة فى استمرار عائلى وقدرة عليها بما أوتيت من حسن عشرة وسيرة حميدة .

وان ذلك ليبدو تصويرا فائقا أتاه لحية فى حين أحاط علمنا أن تلك الصفات لم تكن لامرأة فى عالمنا وهذه طبيعة إيهامية فذة مناسبة للأدب .

يقول عبد المعيد خان " إن الخيال العربى ظاهر فى تخيلهم للجن فى صورة حيوان دائما ويقول دكتور محمود قاسم :

" يكشف عين الخيال عما لا يستطيع العقل إدراكه أو عن أمور لا يصدقها العقل بل يرفضها لاستحالتها اذ تنطوى على التناقض[(١)] وقد يكون هذا إيهاما من الحية نفسها فهى توهم ابن القارح بأنها (أفضل من حية ابنة مالك) وإنها " أحمد " عشارا من " حية ابنة أزهر " بهدف التأثير عليه – فى حاضر الحدث – كرد فعل لدهشته حين رآها تستعد لتنتفض من صورتها كحية لتصبح أمرأة من أجمل النساء .

ابو العلاء : " فيهكر (يدهش) أزلفه الله مع الأبرار المتقين – لما سمع من تلك الحية . .

الحية : ألا تقيم عندنا برهة من الدهر فإنى إذا شئت انتفضت من إهابى فصرت مثل أحسن غوانى الجنة ولو ترشّفت رضا بى لعلمت أنه أفضل من الدرياقة التى ذكرها ابن مقبل[(٢)] .

فإن فى خص المؤلف لابن القارح بالحيات (الغوانى الكواعب) قصد الايهام و هو ما سنتكلم عنه بعد أن نبرهن على وجود الإيهام من نوع الإختلاق المحال فيها .

---

(١) دكتور محمود قاسم – الخيال فى مذهب محي الدين بن عربى القاهرة – معهد البحوث والدراسات العربية – ص ٨١ .

(٢) رسالة الغفران ص ٢٧٠ .

يقول محي الدين بن عربى " فما أوسع حضرة الخيال ، فيها يظهر المحال ، بل لا يظهر فيها على التحقق إلا وجود المحال [١] .

الإيهام قائم (مع تقديم المشيئة) :

أبو العلاء : ويذكر الشيخ أبياتا تنسب إلى الخليل بن أحمد وهو معهم بالحضرة وأنها تصلح لأن يرقص عليها فينشئ (الله القادر بلطف حكمته) شجرة جوز تونع لوقتها ثم تنفض ثمرا ينشق عن أربع جوار يرقصن على (إيقاع) الأبيات المنسوبة للخليل [٢]

فالإيهام قائم حتى مع تقديمه لقدرة الله اللطيف الحكيم ذلك لأن هذا التقديم يكون قد أصبح (ماضيا) حين تتجسد أمامنا الصورة وأنه إن لم يقدم النص على أن الله هو المنشئ فإن ذهن المؤمن قد ينصرف عن الإعتراف بذلك لأن كل شئ فى نظره من إنشاء الله . ففيم كان الغرض من تقديم ذلك وذكره إن لم يكن تحرز المؤلف وخشيته أن يؤول قوله وتجسيداته فى هذا النص الدرامى التجسيدى بعد التعريف بأن الله القادر قد أنشأ هذا التجسيد وصنعه لا يمنع من القول إن المشهد إيهاما من النوع المحال المخترق للحال . فإن حال من كان بهذا المشهد قبل تجسيد الشجرة والثمرات وانشقاقها عن أربع جوارٍ راقصات هو بلا شك غير حالهم بعد التجسيد وفى ذلك بلا شك إصابة لهم بالدهشة والغرابة لأن واقعهم السابق أو خبرتهم الماضية قبل الموت ليس فيهامثل هذا . فهذا تخييل فائق الإختلاق ، من خلق المعرى المقصود يخترق به قناعتنا بقصد وإلا فماشاهده القرآنى هنا أو شاهده من الحديث النبوى ؟؟

الإيهام خارج الحدث – فى تاريخ سابق على الحدث :

أبو العلاء : فيبتدى " " بزهير " فيجده شابا كالزهرة الجنية (قطفت لساعتها) قد وهب له قصر من ونية (لؤلؤ) كأنه ماليس جلباب هرم ولا تأفف من البرم وكأنه لم يقل فى الميمية :

(١) محيى الدين بن عربى – الفتوحات المكية – ٣١٢/٢ (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب)
(٢) قراءة جديدة فى رسالة الغفران – نص مسرحى ، نفسه – ص ص ١٣٧ –١٣٨ .

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش   ثمانين حولا لاأبا لك يسأم [(١)]

الهاتف[(٢)] : أنا ذلك الرجل منّ الله علىّ بعد ما صرت من جهنم على شفير ويئست من المغفرة والتكفير .

أبو العلاء : فيلتفت إليه الشيخ [(٣)] هشا بشا (منطلق الوجه) مرتاحا فإذا هو بشاب غرانق (ابيض جميل) غبر فى النعيم المفانق (الناعم) وقد صار عشاه حورا مقروفا وانحناء ظهره قواما موصوفا [(٤)] .

فزهير الذى خبرناه فى كتب السير شيخا تجاوز الثمانين وهو شاب هنا وفى هذا ايهام محال الا بالقدرة التى لم يعقب بها وهو يؤدى الرواى فلم نر حالة التجسيد لحظة التحول من حالة إلى أخرى . من هنا كان يمكن ألا يكون هناك ايهام فى المشهد مالم يخبرنا الراوى بحالة الشخصية الأولى ، ولكنه إيهام مخفف لأن التحول لم يحدث تجسيدا منظورا فى حاضر المتلقى ولكنه حدث مضى فى تاريخ سابق على الحدث الدرامى .

يقول دورينمات[(٥)] : " الحدث لابد أن يكون وراءه تاريخ وهذا التاريخ هو القصة التى حدثت قبل أن يبدأ الحدث " .

فتاريخ هذا الحدث – حدث تحول زهير من الشيخوخة إلى الصبا – حدث قبل تاريخ هذا المشهد ومثل ذلك ما حدث مع (الأعشى) فوجوده فى المشهد على هذه الحالة الجمالية والشباب والفتوه والعيون الجميلة بعد أن كان فيما مضى – فيما خبرناه عنه وصفا وتاريخيا – منجنى الظهر – ، قصير النظر ، ضعيفه ، هذا تاريخه قبل أن يحضر فى هذا الحدث ، فهذا رجل تحول من حالة الشيخوخة إلى الشباب

---

(١) رسالة الغفران – تحقيق دكتورة عائشة عبد الرحمن ص ١٨٢ .
(٢) الاعشى ميمون بن قيس حين التقى به ابن القارح فى الجنه .
(٣) يقصد ابن القارح .
(٤) المصدر السابق ص ص ١٧٧– ١٧٨ .
(٥) فريد ريتش دورينمات – مشاكل المسرح – عن محاضرة ألقاها فى سويسرا و المانيا الغربية نقلا عن فاروق عبد الوهاب – مجلة المسرح – العدد ١٨ يونية – ١٩٦٥ ص ص ٦٩ – ٧٠ .

ومن القبح إلى الجمال من الخشونه إلى النعومة ومن العشى إلى حدة النظر . ولكن هذا التحول حدث قبل تجسيد هذا المشهد فهذا حدث له تاريخ سابق على تجسيده الذى نراه أمامنا .

الإيهام فى اعتقادات موروثة :

فى المشهد الذى يشرع فيه البطل (ابن القارح) فى تصويب رمح قصير لحيوان من حيوانات الجنة فيرجوه البهيم أن يمتنع عن قتله .

الاخنس الذيال : " أمسك ، رحمك الله ، فإنى لست من وحش الجنة التى أنشأها الله سبحانه وتعالى ولم تكن فى الدار الزائلة ولكنى كنت فى محلة الغرور أرود فى بعض القفار فمر بى ركب مؤمنون قد كرى زادهم (نقص) فصرعونى واستعانوا بى على السفر فعوضنى الله جلّت كلمته – بأن أسكننى فى الخلود [1] .

فهذا إيهام من حيث الموضوع حيث عمد إلى اعتقاد موروث عن تعويض الحيوان بالجنة حالة استفادة المؤمنين به فى الدنيا فإن مثل هذا الإعتقاد تقبله قناعه المتلقى له خبرا ولكنه حينما يجسد بالصوت والصورة – صورة الحيوان وصوته متكلما بلغة البشر فإن الإيهام المبالغ فيه ينقض قناعات المتلقي .

ومن العجيب أن الحيوانات فى رسالة الغفران لا تتكلم إلا مع ابن القارح وبلغته وكذلك الحيات والثعابين .

وهذا عجيب غير أن هذا الإيهام لا يوقع ضررا بالحيوانات والبهائم – لأنها لا تقرأ (لأبى العلاء) وإلا فلو علمت بما ينتظرها من خلود فى الجنة حين يقتلها مؤمن لحاجته إلى الأكل لأسلمت له رقبتها طواعية طمعا فى جنان الله .

لا شك أن عقيدة المعرى فى اللحوم هى التى أملت عليه هذه الصورة الموهمة .

---

(١) رسالة الغفران ، المصدر السابق نفسه ، ص ١٩٨ .

ومثل ذلك موجود فى المشهد التالى حيث يوجه ابن القارح رمحه إلى حمار وحشى فيقول له – ابن جنسه – الناجى منه :

العلج الوحشى :

امسك يا عبد الله ، فإن الله أنعم علىّ ورفع عنى البؤس وذلك أنى صادنى صائد ˝ وكان ايهابي (جلدى) له كالسلب فباعه فى بعض الأمصار وصرّاه للسانية (قطعة قطعا باعها للسقاة) فاتخذ منه غرب شفى بمائه الكرب وتطهر بنزيعه الصالحون فشملتنى بركة أُولئك فدخلت الجنة أرزق فيها بغير حساب .

ابن القارح : فينبغى أن تتمزن ، فما كان منكن دخل الفانية فما يجب أن يختلط بوحوش الجنة .

العلج الوحشى :

لقد نصحتنا نصح الشفيق ، وسوف نمتثل ما أمرت [(١)] .

وهذه القصة كمثيلتها السابقة أريد بها ما أريد بسابقتها فالإيهام فى موضوعها ولتصور ان يتصور لو أن حُمُرُ الوحش سمعت بهذا الذى قاله زميلها حمار الجنه ، فهم عنها قولها –ابن القارح – لسلخت جلودها بأظلافها وأنيابها وأهدتها لكل سقّاء ، طمعا فى دخول الجنة .

ومثل ذلك كثير نجده فى حديث ذئب الأسلمى وأسد القاصرة .

---

(١) المصدر نفسه و الصفحة ذاتها حيث يتكلم (عجل من بين القطيع البقرى حين أراد ابن القارح أن يصرعه بحربته فكفه عنه وحكى له قصته في الدنيا وكيف كافأه الله فى روضة الجنه .

الأخنس الذيال : كنت فى محلة الفرور ارود فى بعض القفار فمر بى ركب مؤمنون قد كرى زادهم (نفذ) فصرعونى واستعانوا بى على السفر فعوضنى الله – جلت كلمته بأن اسكننى فى الخلود وفى هذا صراع بين الوجدانيين الفردى والجمعى تجسده لفظة (صرعونى) وهذ اللفظة تشى بمذهب المعرى فى تحريم اللحم .

عناصر الإيهام فى رسالة الغفران ،

ونحن نجد الإيهام مشتملا على عناصر رئيسيه منها :

١-الإغراق: حيث يتجاوز المؤلف بالفكرة إلى حد يمتنع وقوعه عادة وإن صح وقوعه عقلا يقول ريتشاردز " إن الأوهام سواء كانت تثيرها قضايا أو أشياء مماثلة فى الفنون الأخرى يمكن استخدامها بطرق شتى فقد تستخدم مثلا بقصد الخداع [١] .

٢-الغلـو : حيث يتجاوز المؤلف بالفكرة إلى حد يمتنع عقلا وعادة ، ومثله فى رسالة الغفران كثير (الجاريةالتى تخرج من تمرة الجوز - الراقصات اللواتى يخرجن من ثمرات شجرالحور - الحية قارئة القرآن - الطاووس الذى يقدم نفسه محمرا وبالخل - الحية التى تغازل ابن القارح - الجارية التى لها فخذات بحجم تلال مكة) وهذا كلها ضروب من الغلو الممتع عقلا وعادة وهو اختلاق فنى قصد به خلق صور فائقة . يقول أرسطو "التخيل إنما يوجد أبدا من قوة الحس وقد يوجد الحس دون التخيل .

"وقد يكون تخيل من غير تصديق ، مثل تخيلنا أشياء لم نعلم بعد صدقها من كذبها [٢] .

٣- الغلو المقبول :

حـيث قـرن المؤلف الفكرة أو المعنى ب (كـاد - لو - كـأن) وهى أدوات تقريبية من حد الإمكان إلى جانب أنها دافعة للشكوك حيث أنها تضبع الموضوع فى إطار التمثيل .

---

(١) ريتشاردز - مبادئ النقد الادبى - مرجع سابق - الانجلو المصرية - ص ٣٣٩

(٢) ابن رشد - تلخيص كتاب النفس لأرسطو - تحقيق دكتور أحمد فواد الاهوانى - (القاهرة دار النهضة) .

٤- التخييل :

حيث جمع المؤلف بين شيئين فى وصف علة ، وصولا إلى استخلاص حكم يريد تقبل المتلقى له حتى وإن خرج هذا الحكم عن حدود العقل يقول أحمد تيمور عن رسالة الغفران " فاستطرد إلى الجنة فوصفها وصفا يشوق النفوس إليها ويرغّبها فى نعيمها ، وذكر النار وأهوالها بطريقة لا تسأمها النفس [١] .

فنظرة المعرى إلى الشئ فى حالة مزاجية محددة هى التى حددت صفة الشىء عنده أجميل هو أم قبيح ومن ثم مقبول أم مرفوض وينطبق على الطبيعة التى يتخيلها الآخر قول جوركى " مامن شئ جميل فى الطبيعة وإن ما هو جميل إنما يخلقه الإنسان "[٢] .

على أن هذه الأحكام التى تلخصها المشاهد فى رسالة الغفران المجسدة أو المسرودة هى أحكام جديدة أحيانا وهى مغايرة لأحكام الحياة فى الجنة فمشهد احتلاب ابى ذؤيب فى الجنة مخالف لحكم الجنة القاضى بأن يكون أهلها (طاعمين شاربين فاكهين على سرر) وكذلك حكمها بخصوص المعاملات الإجتماعية إذ (الاشتجار فى جنان الرب) ولكنا نرى المعرى يجسد معركة شتم وتنابذ جاهلية بين (الأعشى ونابغة بنى جعدة) فالمعرى يضع هذه الأحكام الحياتية الدنيوية التى خبرها وهو على عادته كفنان أولا فى رفض قيود مجتمعه التى ضاق بها فقال " لا تقيّد على لفظى " ثم نزوعه على عادة أى مبدع فى القدرة على إبداع واقع آخر متخيل من صنع حرمانه ومقدرته على تخطى الواقع الذى رفضه . ولكن هذاالخيال ملتزم ، مما ترتب عليه أن يصنع قيودا أخرى خاصة به ، تناسب حالته النفسية والمزاجية . فالإنسان لا يعيش دون قيود ، وخاصة حينما يكون أديبا أو فنانا " فلا يمكن للفنان أن يقبل قانونا لم يكتشفه بنفسه [٣] .

---

(١) احمد تيمور – ابوالعلاء المعرى لجنة التأليف والترجمه ص ٦٥ .

(٢) الواقعية الاشتراكية فى الأدب و الفن ، ت محمد مستجير مصطفى ، القاهرة دار الثقافة الجديدة .

(٣) فريد ريتش دورينمات مشاكل المسرح ترجمة فاروق عبد الوهاب – مجلة المسرح – العدد (١٨) – يونيو ١٩٦٥ ص ص ٦٩– ٧٠ .

٥- المحاكاة :

ويتمثل عنصر المحاكاة فى رسالة الغفران فى إعادة تجسيد الحادثة بالصوت والصورة فالمعرى * حين صور أو خلق صورا تجسيدية للوجود فى عالم انطبق عليه قول افلاطون " لا يصنع الوجود الحقيقى ، بل يصنع ما يشبه الحقيقى وهو غير حقيقى ."[١]

والصورة فى رسالة الغفران تجسيدية أو سردية هدفها محاكاة واقع ما وراء الطبيعة باستخدام الحدس فهو يرينا ما وراء الطبيعة منظورا إليه بحدسه والصورة هى الجزء الهام من عنصر المحاكاة تعمل مع الصوت على تحقيق قوة الإيهام بهذه المحاكاة بهدف تقريب عالم ماوراء الطبيعة البعيد إلى المتلقى . والقول بالتجسيد يعنى تحويل الفكر إلى مادة . يقول الفارابى " الصورة لا تقوم إلا فى مادة [٢] ولكن الصورة هنا أهم من الموضوع أحيانا وهى تعبير عن حالة نفسية تخص كل شخصية من شخصيات الغفران سواء أكانت ايحائية أم تقريرية وهى مجرد إطار تحقق قوة الاقناع فى نظرية المحاكاة " وعلم الشئ قد يكون بالقوة الناطقة وقد يكون بالقوة المتخيلة وقد يكون بالإحساس [٣] كشأن أى حدث درامى فإن للأحداث فى رسالة الغفران تاريخا يسبق الحدث إذ أن خلف كل حدث تاريخا يؤثر فى حاضره ويتفاعل معه ليؤثر فى صدق مستقبل شخوصه نتيجة ، وهذا التأثير يصل إلى المتلقى بالقوة الإخبارية الناطقة - فى الأساس مع إمكان الإستعانه بالصورة .

ولأن الحدث فى رسالة الغفران مسبوق بتاريخ مؤثر فيه صورة ولغة بينهما عاطفة وموضوع مدرك ايحاء أو تقريرا لذلك كان للمعرى خيال الأديب وخيال المؤرخ وهو شبيه بهوميروس فى هذه الناحية وعمله أقرب إلى الملحمة إذ تصور ماكان على ضوء ما يعرفه عنه " أما خيال الأديب فخلق وابداع . فمهما اقترب الأديب من صور

(*) و هذا معناه أننا أمام عنصر حكى لا عنصر محاكاة يهتم بتصوير الواقع تصويرا مثاليا فى حين أن الحكى هو إعادة تصوير للصورة السابقة المجسدة عن طريق المحاكاة بما يجعلها محتملة التطابق مع الصورة المقلدة بالمحاكاة .

(١) افلاطون - الجمهورية الكتاب العاشر - ٥٩٥- ٥٩٧ .

(٢) الفارابى أراء اهل المدينة الفاضلة تحقيق دكتور ألبير نصرى نادر (بيروت دار المشرق) ص ٢٥ .

(٣) المصدر السابق ص ٩٠ .

الحقيقة أو الواقعية ...فإن واقعيته لا تعود إلى تصويره للحياة فى الصورة التى ترتجيها أو الصورة التى هى عليها وإن اتفق مع المؤرخ فى أنه ينشد الكمال الإنسانى [1] ولقد كان للعنصر التاريخى دور هام فى تبعيد الحدث فى رسالة الغفران حيث ان العنصرالتاريخى يبعد ويشيئ ما هو معاصر [2] والعنصر المعاصر يضفى مغزى اليوم على وضع تاريخى[3] .

٦-**المجاز والتورية** : يقول المازنى فى حصاد الهشيم : " الإنسان لم يدع شيئا من الطبيعة إلاّ نفث فيه من عواطفه وكساه ثوب خواطره فتراه مثلا يجعل الشمس آدمية ويقول إنها مدت أذرعها : يعنى بذلت أشعتها التى تصل إليه [4] .

ومثاله ماسماه (الكلاعى) فى (إحكام صنعة الكلام) " وسمينا هذا النوع من الكلام المورّى لأن باطنه على غير ظاهره ، وقد سلك أبوالعلاء هذا المسلك وجرى فيه ملء عنانه فأدرك [5] .

ويقول المعرى : وليس على الحقيقة كل قولى   ولكن فيه أصناف المجاز .

وهو فيما يبدو يحب ذلك "فهب لى ما ابلغ به رضاك من الكلام والمعانى الغراب [6] .

ويقول :   لا تقيّد علىّ لفظى فإنى   مثل غيرى تكلّمى بالمجاز

يقول العقاد : " والمجاز : الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعرى لأنه تشبيهات وأخيلة وصور مستعارة وإشارات ترمز إلى الحقيقة المجردة بالأشكال المحسوسة وهذه هى العبارات الشعرية فى جوهرها الأصيل [7] .

ويقول دكتور عثمان أمين : " فالوقوف فى المعرفة عند ملاحظة الظاهر مرادف للجهل ومؤد إلى الخطأ فى كثير من الأحيان [8] .

---

(١) دكتور حسين فوزى النجار ، التاريخ والسير – المكتبة الثقافيه – (القاهرة المؤسسة المصرية للتاليف و النشر)– ص ٢٢ .

(٢) ماهو معاصر – المقصود عندى ماهو معاصر للمعرى .

(٣) ولسون نايت مقدمة ماكبث لشكسبير – سلسلة من المسرح العالمي – الكويت وزارة الإعلام .

(٤) ابراهيم المازنى – حصاد الهشيم – القاهرة ط الشعب .

(٥) الكلاعى : احكام صنعة الكلام . تعريف .

(٦) أبو العلاء المعرى – الفصول والغايات – تحقيق حسن زناتى – القاهرة المؤسسة المصرية للتاليف و النشر .

(٧) عباس العقاد – اللغة الشاعرة – القاهرة دار غريب .

(٨) دكتور عثمان أمين ، الجوانية (القاهرة دار الفكر) – ص ١١٧ .

يقول برنشتين : " والمجاز كلام غير عادى بل غير منطقى " ففى المجاز يتم التساوى بين طرز غير متساوية [١] والمجاز هو تجاوز الحقيقة والواقع وهو اكثر من شكل مجاز خارجى " ترتبط فيه المعانى الخيالية بمعان تنتمى إلى عالم الحقيقة ومجاز تمثيلى ، ومجاز داخلى وكلها تعتمد بشكل جوهرى على التكرار والتحويل .

ولقد عمد المعرى الى المجاز لطبيعة ذاتية وطبيعة اجتماعية خاصة بعصره يقول طاهر الطناحى :"كان الرجل مجددا حقا وكان يعشق التجديد فى نثره وشعره[٢] .

٧-الرمز : حين سعى المعرى إلى خلق صور تجسيدية وصولا إلى تحقيق إدراك فنى للعالم الآخر بديلا للتفكير بمعنى أنه حول فكر العالم الآخر إلى إدراك فنى بعناصر الإيهام السالفة إلى جانب عنصرى :الرمز و التجريد

أ) الرمز والتجريد : يقول برجسون " والواقع ان قوام فن الكاتب هو أن ينسينا أنه يستعمل الألفاظ[٣] .

يقول دكتور : محمود قاسم " النفاذ من الرمز إلى المرموز له رهن بحده الخيال " .

والرمز : هو ما تقترن به صورة الشئ من مواقف شعوريه أى ما تعكسة صورة ماعند نظرها من شعور .

لقد استخدم أبو العلاء الرمز فيما يرى دكتور طه حسين فى تجديده لذكرى المعرى[٤] حتى تتخفى أغراض الكتاب على كثير من الناس لم يكن يحب أن يظهروا عليها وهذا فيما نرى علة حبه للرمز والإيماء . وإيثار الألفاظ الجافية والمعانى الغريبة فمالا شك فيه أن الرجل يود لو عمىّ أثر كتاباته على ناس من المتشددين فى الدين حتى لا يتخذوه وسيلة إلى إهدار دمه وازهاق نفسه . فلا جرم أن آثر من الالفاظ والأساليب مما يصعب فهمه على هؤلاء الناس[٥] .

---

(١) برنشتين عن دكتورة أمال مختار الموسيقى بين علم النفس وعلم اللغة مجلة عالم الفكر مج ٩ مارس ١٩٧٩ الكويت وزارة الإعلام .

(٢) طاهر الطناحى – ساعات من حياتى (القاهرة – الدار المصرية للتاليف و النشر ، ١٩٦٦) ص٢١ .

(٣) برجسون – الطاقة الروحية – دار الفكر ، نفسه .

(٤) د . طه حسين ، تجديد ذكرى أبى العلاء ، (القاهرة – دار المعارف بمصر) .

(٥) دكتور محمود قاسم – الخيال فى مذهب محيى الدين بن عربى – (القاهرة –معهد البحوث والدراسات العربية)

ب) الرمز الأسطورى : مجاز على نحو خاص أو تمثيل جسدى يخلب ألبابنا كما يقول " يونج ولقد استعمل المعرى الرمز الأسطورى حين جعل ابن القارح يكسر جوزة أو ثمرة فتخرج له حورية أو حين جعل الحيوانات تكلمه أو الثعبان يقرأ أو الطواويس تؤكل وتعود كما كانت وإن كان قد علّق على ذلك بالمشيئة ؛ فهو نوع من الأقنعة استخدمه للتعبير بين الرمز والمرموز .

٨- **التجريد ،** " المجردات تصور خيالى لما هو ممكن حدوثه بالفعل " [١] وكان المعرى يجسد عالم الآخرة بالتصور والتصوير والخلق الأدبى فلقد استعان بعنصر التجريد كأحد عناصر الإيهام بواقعية التجسيد والتصوير .

والتجريد تلخيص للخبرات الفعلية التى مر بها الجنس البشرى فى مراحله المختلفة وإنما النتاج النهائى الذى تمثله هذه الخبرات كما تمثل رموز الاختزال حديثا يلقى [٢] على أن عالم المجردات ليس منفصلا عن عالم المحسوسات ، فالرموز والطقوس هى تشيء وتجسيد لهذه المجردات كما أنها عملية تحقيق وجودى لهذه المجردات [٣] .

٩- **الأسطورة ،** قال صاحب مختار الصحاح " الأساطير : الأباطيل وكذلك وردت بمعنى الأقاويل المزخرفه . ويقول الزمخشرى فى أساس البلاغة " هذه أسطورة من أســـاطيـــر الأولين مما سطروا من أعـــاجـــيب أحاديثهم وسطر علينا قص من أساطيره . والمختار عند أغلب الباحثين أن ما تعلق بالآلهة والأرواح هو من قبيل الأسطورة وما تعلق بالحيوان والطير الجماد فهو خرافة [٥] .

والأسطورة عند افلاطون ليست برهانا على شئ وإنما تأتى بعد البرهان وهى وإن تكن إسقاطا فى الزمان لشئ لا ينتسب إلى الزمان . [٦]

---

(١) د . طه حسين ، تجديد ذكرى أبى العلاء ص ٢٠٤ .

(٢) صفوت كمال الرمز ، الأسطورة و الشعائر - عالم الفكر مجلد (٩) ص ١٨٥ مارس ١٩٦٩ (الكويت وزارة الاعلام) .

(٣) دكتور محمد محمود رضوان ، الوسائل والغايات فى التربية ، مقال ١٣٦ - دراسات فى التربية والمجتمع . لجنة من الأساتذه - عن معهد التربية العالي للمعلمين بالاسكندرية ط رويال .

(٤) صفوت كمال - الرمز والأسطورة والشعائر - عالم الفكر ، نفسه .

(٥) مصطفى صادق الرافعى - تاريخ أداب العرب ج ١ / ٣٩٥ . (القاهرة)

(٦) فؤاد كامل - مدخل إلى فلسفة الدين -(المجلة) العدد٨٦ القاهرة المؤسسة المصرية العامة للتاليف والنشر ١٩٧٦

وتعنى فى الإستعمال الدارج وعلى أقلام غير المتخصصين كل شئ يناقض الواقع أو بتعبير آخر " لا وجود له فى الواقع " [١] .

وللأسطورة فى رسالة الغفران دور فى تصوير مالايمكن التعبير عنه أو كما يقول بعض فقهاء اللغة وضع مالا يمكن التعبير عنه فى ألفاظ " والأديب الذى يستغل الاسطورة فى مؤلفاته يعطينا أبعادا جديدة فهو يثريها كما أن أشكالها تخصب خياله فيولد أشكالا [٢] الأساطير تعنى مجموعة من تفسيرات خيالية غيبية اقترحها الإنسان الاول فى مواجهته للكون [٣] .

١٠- التصوير الحى :

ومن العجيب ان نجد تشأتها واحدة بين قصد المعرى الى التصوير الحى ، كما نجده عند دانتى وعند هوميروس إلى جانب وجوده فى حديث الإسراء والمعراج وهى مصدر المعرى ودانتى أيضا . كما أن تأثير (الإسراء والمعراج) واضح فيما كتب " محيى الدين بن عربى فى فتوحاته حيث صور نفسه وقد وصل فى معراجه إلى منزل سمّاه " منزل القواصم " وكان فى صحبته " ملك " من الملائكة فلما قرع الباب – باب المنزل المجهول – سمع من خلف الباب قائلا يقول " عبد الحضرة عبدك محمد بن نور ففتح فدخلت فعرّفنى الحق جميع من فيه ولكن بعد الظهر فلما سكن روعه رأى فى هذا المنزل تحول الصور الحسية فى بعض الأجسام على نحو ما يتشكل الروحانيون فى صور جسمية مختلفة [٤] .

ولقد تأثر الحلاج بذلك أيضـا ، كمـا يمتـد تأثير (الاسـراء والمعـراج) إلى (السهروردى) من قبل .

---

(١) دكتور عبد الحميد يونس ، موسوعة الأداب والفنون الشعبية – مجلة الهلال – يناير ١٩٦٨ (القاهرة دار الهلال) ص ٩٨ .

(٢) دكتور امين العيوطى – الاسطورة فى المسرح – مجلة المسرح – العدد ١٥ – مارس ١٩٦٥ .

(٣) دكتور احمد كمال زكى – التفسير الأسطورى للشعر الحديث – فصول المصرية م١ ع٤ – ص ٩٢ .

(٤) راجع : محيى الدين بن عربى – الفتوحات المكية ف ١/ ٣٠٦ .

يقول السهروردى [١] إنه سأل الحكيم الذى شق عليه خلوته عن المسافة التى بين جناحى جبرائيل فقال " إن كل ما يتحرك فى أربعة أرباع العالم يشتق من أجنحة جبرائيل "

قلت للحكيم : أخبرنى الآن عن جناح جبرائيل قال :

اعلم أن لجبرائيل جناحين أحدهما عن يمين وهو نور محض ينضاف مجرد وجوده إلى الحق تعالى " ومن الجناح الأيسر الذى يمتد عليه قدر من الظلمة يهبط ظل منه عالم الزور والغرور ، كما قال الرسول عليه السلام :

" إن الله تعالى خلقه في الظلمة ثم رش عليه من نوره وأما ذلك " النور " الذى ورد ذكره فهو شعاع الجناح الأيمن " .

ولا تهمنا نوازع ابن عربى أو السهروردى أو الحلاج فى تمثل حديث الاسراء والمعراج وما تمثله كل منهم من صور الإسراء والمعراج التجسيدية وإنما تهمنا نوازع مؤلفنا .

وإذا كانت نوازع المعرى إلى التصوير الحسى دافعها الإحساس العميق بالفقد مع الرغبة فى التعويض وكان ذلك هو - دافع دانتى وهوميروس مع فوراق ذاتية وموضوعيه .

إلا أن التصويرالحسى فى حديث الإسراء والمعراج ، لا شك كان تعويضا سماويا عن فقد الرسول لزوجه السيدة خديجة ، وكذلك فقده لعمه أبى طالب فى عام واحد وتعرضه للأذى الجسدى بعدهما . وقد كانت السيدة خديجه - آنذاك - تتكفل بالجانب الأمنى المنزلى وكان عمه أبو طالب يتكفل بالجانب الأمنى الإجتماعى [٢] .

١١- <u>المقابلة</u> : " معارضة الأشياء بعضها ببعض بقصد إظهار الفوراق بينهما وتثبيت هذه فى الأذهان [٣] ومثالها فى رسالة الغفران :

---

(١) السهروردى : رسالة صوت جناح جبرائيل - تحقيق هنرى كوربان وبول كروس عن دكتورعبد الرحمن بدوى ، شخصيات قلقة فى الاسلام - القاهرة - مكتبة النهضة .

(٢) راجع : الشيخ شلتوت - محمد الرسول الاعظم - كتيب مجلة الاذاعة والتليفزيون - القاهرة .

(٣) دكتور فخرى فسطندى - مصطلحات مسرحيه - مجلة المسرح ع ١١ نوفمبر ١٩٦٤ .

ابن القارح : " (يذهب مهرولا إلى الجنه) : كيف يركن الى حية شرفها السم ، وله بالفتكة هم .

الحية : (تناديه) هلم إن شئت اللذه ، فإنى لأفضل من حية ابنة مالك [١] .

فالمعرى يقابل أولا بين ابن القارح وبين الحية ، وبين السم وفتكة الحية فى حالتها قبل أن تنقلب امرأة جميلة وبين رضابها واللذه فى تقبيلها .

والمقابلة هنا هدفها إظهار الفوراق والإيحاء بما يناسب ابن القارح من وجهة نظر الكاتب وهذه المقابلة تبين متناقضات أن يكون استمتاع ابن القارح الشبق "بحية" حقيقة لها قدرة على أن تتحول أمامه إلى امرأة نزقة .

على أن اجتماع هذه المتناقضات ومقابلتها ببعضها ينتج صراعا . يقول دكتور فخرى قسطندي " والمقابلة عنصر أصيل فى الصراع ، فالصراع يتألف من وجوه متقابلة من الخير والشر أو العقل والعاطفة أو الفرد والمجتمع أو ما جرى هذا المجرى [٢] والمقابلة أيضا عنصر هام من عناصر تثبيت الحبكة فى الحدث .

أبوالعلاء : ويهكر (يدهش) أزلفه الله مع الأبرار المتقين- لما سمع من تلك الحية .

الحية : ألا تقيم عندنا برهة من الدهر فإنى إذا شئت انتفضت من إهابى فصرت مثل أحسن غوانى الجنه لو ترشفت رضا بى [٣] .

الاسد : (لابن القارح) : ياعبد الله ، أليس أحدكم فى الجنة تقدم له الصفحة وفيها البهط [٤] (أرز باللبن) والطريم مع النهيدة فيأكل منها مثل عمر السموات والأرض يلتذ بما أصاب فلا هو مكتف ولا هى الفانية . وكذلك أنا افترس ما شاء الله فلا أذى الفريسة بظفر ولا ناب ولكن تجد من اللذة ما أجد [٥] .

---

(١) رسالة الغفران – تحقيق دكتورة عائشة عبد الرحمن . نفسه .

(٢) دكتور فخرى قسطندى – مصطلحات مسرحية – مجلة المسرح المصرية العدد ١١– السنة الاولى نوفمبر ١٩٦٤ .

(٣) المصدر السابق رسالة الغفران ص ٣٧٠ .

(٤) كلمة معرية .

(٥) رسالة الغفران ص ٣٠٥ .

وعنصر المقابلة هنا يثبت الإيهام – فالفريسه تلتذ بأنها تفترس مثلما يلتذ المفترس وأكل ابن القارح (أرز بلبن) شبيه بالتهام الأسد للحيوانات فى الجنة لأنه أسد القاصرة الذى التهم فى الدنيا زوج بنت النبى [١] يقول كامل كيلانى : " ألفنا منه البراعة فى المقابلات بين الحروف والألفاظ وابتكاره روائع الأخيلة ومفاتن الصور إلى حد كاد يفرده بين كتاب الدنيا وشعرائها . [٢]

عنصر التغريب فى رسالة الغفران .

التغريب : تصوير الحادثه تصويرا محتملا بمعنى أنك ترى فيه إمكان تصور آخر وبأنه لم يكن التصوير الوحيد الأمثل للحادثه وذلك من شأنها التشكيك فى حتمية ما نرى ونسمع .

ولعل دافع المعرى كمفكر عقلانى إلى ذلك هو رغبته فى تأكيد بطلان بعض مظاهر الإعتقاد الذى ينفر من الدين ويحيله إلى عمليات بعيدة عن روح العقل ، و عدم حتميتها .

ولعل دافعه إلى التغريب فى مثل هذه الاعتقادات التى انتشرت مرة عن طريق الدعاة الفاطميين ومرة عن طريق الصوفيه . كما يخبرنا آدم متز [٣] "وسرعان ما اخترع خيال أهل التصوف أن فى الجنة كراسى يجلس عليها الصوفية وهى تميل بهم فتكفيهم مئونة الرقص " .

لعل فى مثل هذه الأفكار والمعتقدات ما يستفز مفكرا مثل أبى العلاء المعرى فينزع إلى تصويرها بشئ من المبالغه التى تغرّبها عن قناعات الناس فينفرون منها نفور الصحيح من صاحب علة معدية .

وربما وجدت فى كل مؤلفاته مثل هذه النزعه إلى التبيعد أو التغريب حيث يسعى إلى " الإقلال من الوهم إلى أبعد حد مستطاع " والقضاء على كل ما يوحى به أولا بأول

---

(١) راجع ما رواه الجاحظ فى كتابه الحيوان عن أسد القاصرة – ناحيةمن نواحى مصر فى سيناء – حيث التهم زوج بنت النبى الذى رفض تصديق النبوة وطلق بنت النبى فدعى النبى عليه بأن يسلط الله عليه كلبا من كلاب جهنم ، فنام فى الصحراء مع غيره فى أثناء رحلة تجارة فجاء أسد بالليل وانتقاه من وسط النائمين وأكل رأسه

(٢) كامل الكيلانى – مقدمة تحقيقه لرسالة الهناء للمعرى – بيروت المكتب التجارى – ص ١٤١ .

(٣) آدم متز – الحضارة الاسلامية فى القرن الرابع – ترجمة عبد الهادى ابو ريدة – جـ٢ .

أو بمعنى آخر الإيهام باستمرار بأنه ليس هناك إيهام [١] يقول أدم متز : ويحكى أبو العلاء المعرى عن مسافر إلى اليمن أن بها فى عهده جماعة كلهم يزعم أنه القائم المنتظر فلا يعدم جباية من مال يصل بها إلى خسيس الآمال [٢] .

وهذه الحكاية خير تمثيل لقصدنا ، فأبو العلاء هنا يوهم على الإيهام فى قصة المهدى المنتظر فهذا إيهام على الإيهام أدىّ إلى تغريب الحادثة . يقول ريتشاردز " فإن شدة الغرابة ذاتها قد تؤدى إلى استحالة نقل التجربة [٣] .

والتغريب فيما قاله أبو العلاء عن الجماعة الزاعمة إنها القادم المنتظر فى قوله : " كلهم يزعم " فليس معقولا ولا منطقيا أن يزعم الكل بأنهم كل على حدة " القائم المنتظر " وهذا غريب عن الواقع والمنطق وإنما بالغ أبو العلاء ليصيبنا بالدهشة من مثل هذا الخبر ومن فكرة المهدى المنتظر عامة .

وإنما كان هذا التغريب سببا فى السخرية من إيهام كل جماعة زاعمة طمعا فى جباية الأموال بوجود مهدى منتظر ، ذلك ليبطل الإيهام فى معتقد المهدى المنتظر وقد انتشر على أيامه بدعوى الشيعة والإسماعيلية والقرامطة (٤) و (٥)والمعرى نفسه يؤكد قصده إلى التغريب - لعدم التصديق بمجرد النقل الآلى :

علم الإمام ولا أقول بظنه ... أن الدعاة بسعيها تتكسب (٦)

ويقول :

قد صدّق الناس ماالألباب تبطله ... حتى لظنوا عجوزاً تحلب القمرا
وحدثتك رجال عن أوائلها ... فاسمع أحاديث مينٍ تشبه السمرا (٧)

---

(١) راجع دكتور عبد الغفار مكاوى فى قوله عن التغريب وأثره فى المسرح -مقدمة ترجمته لمسرحيتى بريخت الاستثناء والقاعدة ، محاكمة لوكولوس - سلسلة مسرحيات عالمية - القاهرة المؤسسة المصرية للتأليف و النشر ص ٣٠ .

(٢) أدم متز - الحضارة الاسلامية فى القرن الرابع ٢/٤٨ . نفسه .

(٣) ريتشاردز - مبادئ النقد - الانجلو ص ٢٤٧ .

(٤) راجع دكتور حسن اسماعيل الحركات السرية فى الاسلام القاهرة . ط . روز اليوسف .

(٥) الشهرستانى ، الملل والنحل . والطبرى فى تاريخه. والكامل لابن كثير .

(٦) أبو العلاء المعرى لزوم مالايلزم ١ / ٣٥٤ .

(٧) اللزوميات ١/٤٩٦ أيضاً .

ويقول : تقولت الأمثال السائرة على الضَّب " كما تكلمت على لسان الضبع وهى خرساء فبعضهم من زعم أن الحجر متكلم [١] .

لذا كان التغريب الذى يصطنعه المعرى كأديب ضروريا فى مواجهة إيهام الدعاة الفاطميين والإسماعيلية والقرامطة أو أصحاب الدعاوى التمويهية البعيدة عن الحق حيث " كان السحر ،الشعوذة والنيرنجات منتشرة فى أوساط الغلاة فكان على الدعاة أيضا إتقانها واستخدامها حتى يموهوا على عوام الناس كما استخدموا أيضا الحيل الهندسية ولا سيما غوره الجماهير الغافلة [٢] .

إذا فالتغريب : هدفه عدم توحد المتلقى مع الحادثة مثلما فعل المؤلف إذ رفض التوحد مع الحادثة التاريخية أو الخبر الذى قدمه لا ليثبت توحده معه ولكن ليؤكد عدم توحده مع مضمونه ، على ذلك فإن عنصر التغريب طريقة من طرق التصوير لها وظيفة محددة وهى وقف نقل تجربة تاريخية أو ممارسة أو اعتقاد يعارضه المؤلف .

يقول دكتور غنيمى هلال عن عنصر التغريب :

" تشمل طرق التصوير الأدبية فى نصوص المسرحية ذاتها كى يصير الحدث غريبا فى نظر المشاهد بحيث يشارك فيه بفكره أكثر من شعوره [٣] .

تقول دكتورة عائشة " وأبوالعلاء " يعطى تفسيره للأحداث بطريقة غير مباشرة لكنها ذكية ماهرة [٤] ويقوم التغريب بإبعاد الايهام عن الحدث أو الصورة التجسيدية :

ابن القارح : (فى عجب) فأين اللواتى لم يكنّ فى الدار الفانية وكيف يتميزن من غيرهن .

الملك : قف أثرى لترى البديع من قدرة الله .

ابو العلاء : فيجئ به إلى حدائق لا يعرف كنهها إلاّ الله .

---

(١) رسالة الغفران – دار المعارف – ط ٦ نفسه ، ص ٣٩١ .

(٢) دكتور على سامى النشار – نشأة الفكر الفلسفى فى الاسلام جـ ٢ / ٤٠٠ (القاهرة) .

(٣) دكتور غنيمى الهلال – فى النقد المسرحى (القاهرة ، دار نهضة مصر ١٩٥٥) ص ١٧١ .

(٤) دكتورة عائشة عبد الرحمن – مقدمة الصاهل والشاحج – (القاهرة دار المعارف بمصر) ص ٢٨ .

الملك : خذ ثمرة من هذا الثمر فاكسرها ، فإن هذا الشجر يعرف بشجر الحور .

الحورية : من أنت ياعبد الله .

ابن القارح : (أنا على بن منصور)

الحورية : إنى أمنىّ نفسى بلقائك قبل أن يخلق الله الدنيا بأربعة آلاف سنة .

وفيما سبق من الحدث يكمن الإيهام . ولكن المؤلف يبعد هذا الإيهام ويصرفه :

" ابن القارح : (وهو يسجد إعظاما لله القدير) "

هذا كما جاء فى الحديث : اعددت لعبادى مالا عين رأت ولا أذن سمعت به ما أطلعتهم عليه [١] وهذا الحديث المستشهد به مبطل للإيهام فى الحدث الذى تجسد أمام ابن القارح فالذى لا يتجسد رؤية أو سمعا بشهادة الحديث [٢] لا يوهم .

ورسالة الغفران فى صورتها النهائية هى محاولة للإقناع بموضوع ميتافيزيقي باستخدام كل وسائل التخييل والتصوير المستخدمة فى العمل الدرامى الملحمى .

وغاية المعرى من ذلك بشكل عام إقناعه لنفسه ومن ثم إقناعه للمتلقى لموضوع الجنة والنار والآخرة والغفران والحساب ، ذلك لأن الحاجة إلى الإقناع متجددة من عصر إلى عصر ومن جيل إلى جيل ومن جماعة إلى جماعة ومن فرد إلى فرد لأن المعارف كلما كثرت وتراكمت فى مدركات جيل فإنها تدعو إلى مراجعة المعارف القديمة وإسقاط ما هو غير يقينى منها .

على أن ذلك لا يغض من إيمان المعرى – إذ كان لنا أن نلمس هذا الجانب فالصحابة على أيام النبى كانوا فى أشد الحاجة إلى الإقتناع والإقناع حتى وإن لم يظهروا هذه الحاجة ذلك لأن التسليم يحتاج مع مرور الأيام إلى الدعائم والشواهد المقنعة والمنطقية ، يقول أنس بن مالك " كنا نهينا أن نسأل رسول الله ﷺ عن شيئ فكان يعجبنا أن يجئ رجل من البادية يسأله ونحن نسمع [٣] .

---

(١) قراءة جديدة فى رسالة الغفران نص مسرحى من القرن الخامس الهجرى ص ١٤٤ – ١٤٥ .

(٢) الحديث قدسى وهو موجود فى صحيح البخارى جـ ١٤٣/٨ – (القاهرة كتاب الشعب) .

(٣) نقلا عن ابن كثير – البداية والنهاية جـ ٥ / ٦١ (القاهرة المكتبة السلفية) .

وربما أتّهم أبوالعلاء بسبب طريقته التخيلية التصويرية التجسيدية أو الإيهامة مع ضرورتها لموضوعه فى (رسالة الغفران) ربما أتهم بالإلحاد أو الزندقة من أناس كما يقول دكتور أحمد كمال زكى : إن التعنت رائدهم " وربما كان هناك من " يزعمون أن زندقة أبى العلاء المعرى – مثلا – تحطم كل استمتاع بنثريته الرائعة (رسالة الغفران) وهو قول مافتئ يتردد في عصرنا حول بعض أدباء العصر :
وإن كفر" شيلى" بالأنظمة المسيحية أفسد مسرحيته بروميثيوس طليقا " " إن من أسباب الخيانة للنقد الأدبى أن يستخدم الناقد : الإغراء فى العقيدة [1] والمعرى نفسه يزجر هؤلاء " " فنطق اللسان لاينُبئ عن اعتقاد الإنسان ، لأن العالم مجبول على الكذب والنفاق ويحتمل أن يظهر الرجل بالقول تدينا وإنما يجعل ذلك تزينا يريد أن يصل به إلى ثناء العرض أو غرض من أغراض الخالية أو الفناء ولعله ذهب جماعة هم فى الظاهر متعبدون و فيما بطن ملحدون [2] .

ولقد انطق المعرى : الجماد ، انطق الأوزة والثعبان والأسد والذئب والحمار الوحشى – فى رسالة الغفران – وانطق : البغل والفرس والجمل والثعلب – فى رسالة الصاهل والشاحج وكذلك فعل فى سجع الحمائم – وفى رسالة الملائكة .

طبيعة الاستطراد : وهو إلى جانب ذلك ينطبق عليه القول الذى قيل فى هوميروس من حيث أنه " يضع نفسه موضع سامعه فإذا أنس منه مللا من اطالة سرح بفكره بقصة تعترض فى الحديث أو نكتة تلهيه هنيهه أو حكمة تصرف عنه العناء فينتقل مع جليسه من باب آخر وهذا دأبه أبدا حتى لا تأخذ السامع السآمة فيظل متشوقا إلى مايلى متشوقا إلى استتباع البحث .

وهذه طبيعة الاستطراد وضرورته فى رسالة الغفران – هدف الاستطراد والتشويق والقضاء على السأم والملل الذى قد يصيب المتلقى وهى عناصر موضوعية أوجبتها ضرورة الموضوع المطروح كما أنها عناصر ذاتية مرتبطة بهدف من اهداف الرسالة وهو الرد على مدح (إمّعة) كابن القارح .

---

(١) دكتور أحمد كمال زكى – حقيقة الالتزام الدينى فى الأدب – الرسالة العدد ١٩٥٧ ابريل ١٩٦٤ (القاهرة) .
(٢) رسالة الغفران – تحقيق دكتورة عائشةعبد الرحمن - المعارف ص ٤١٩ - ٤٢٠ .

ومن هنا قلنا إن الكلام عن طرق التخييل والتصوير أو التعبير فى رسالة الغفران لا تنفصل عن الموضوع وهذا هو الإنصاف فى النقد .

خلاصة الفصل

لما كانت رسالة الغفران تتناول موضوع ماوراء الطبيعة وهو موضوع غيبى ليس من واقعنا المادى لذلك لجأ المعرى إلى طرق التخييل والتصوير الإيهامية طلبا لتجسيد عالم الغيب لما وراء الطبيعة غائبا يطلب للبشر معرفة وجوده أولا وجوده ، الأمر الذى شغل المفكرون أنفسهم به طويلا منذ فجر الحضارة ولا يزال دون انتهاء والتمسه الناس فى الشرع الذى أخبر عنه وفى الأداب فيما أنشأته فيما رأينا من أدب :" هوميروس " و " أريستوفانيس " والمعرى ودانتى وملتون وكتاب العصر مثل بريخت فى (محاكمة لوكولوس) لذلك فقد لجأت كل النصوص سواء المقدسة أو المؤلفة حين تعرضت لهذا الأمر إلى تجسيد مالا يتجسد بالرواية أو بالقصة أو بالأحداث المتتابعة بالتجاور فى (الملحمة) أو بالترابط فى (المسرحية) أو بالخبر أو بالشعر أو بأية وسيلة تعبيرية (إيحائية أو انشائية أو خبرية تقريرية) وصولا إلى إقناع الآخرين بفكرة الخلود فى العالم الآخر .

وهذا الإقناع دعت إليه ضرورة الرد على المنكرين . واستوجب الرد شواهد تجسيدية إيهامية ذلك لأن الناس وهم أجسام يحنّون إلي كل ماهو جسمى محسوس عند الرغبة فى التثبت و التثبيت . وهكذا كلما تزايدت حركة الإنكار تزايدت حركة الحاجة إلي الإقناع بكل الوسائل التخيلية و التصويرية .

ولما كانت الشرائع قد اتفقت على وجود المعاد ، ولكنها اختلفت فى صفة وجوده لذا منها من جعله وجودا روحانيا ومنها من جعله وجودا تجسيديا وروحانيا معا ، لذا نتج عن هذا الاختلاف فى الشرائع فيما يتعلق بصفة وجود العالم الأخر ، ضرورة وجود شاهد تمثيلى على هذه الصفة ، يقر بها الجمهور الذين ينعدم عندهم الوجود دون جسم .

لذلك نجد المعرى بعد أن يجسد المشهد يدعمه ويثبت صورته بنفى شطط عناصره الإيهامية وإبعاد الإيهام عن المشهد بالإستشهاد بحديث نبوى أو آية قرآنية .

على ذلك فإنه يمكننا أن نقول : إن الدراما فى (رسالة الغفران) أملتها طبيعة الموضوع ذى الضرورة الدرامية والرغبة فى الإقناع بالموضوع أملت طريقة التصوير بمستوياتها الفنية التى يجب أن تتقيد تقيدا تاما بالموضوع المتوسل بها الإقناع به .

و نخلص من هذا الفصل إلى أن طرق التخييل والتصوير الإيهامية فى رسالة الغفران فرضتها طبيعة الموضوع المطروح وضرورته وطبيعة الحدث المراد الإقناع بها مع ضرورة أن يكون ذلك من خلال امتاع المتلقى ، خاصة إذا كان الموضوع الذي يراد الإقناع به فيما فسر العلماء لا خارج العلم ولا داخله ولا فوق ولا اسفل لذلك كانت الحاجة إلى عنصر التجسيد بالتجميل الفائق لما يراد الترغيب فيه والتقبيح الفائق لما يراد التنفيرمنه فى رسالة الغفران حتمية .

مدخل إلى نتائج البحث



تحقيق الدراما في رسالة الغفران

يقول دكتور محمد مندور :

لا يكفى المؤلف أن يتصور الأحداث والشخصيات وأن يدون الحوار الذى تقتضية طبيعة تلك الأحداث والشخصيات بل يجب أن يتصور أيضا إطار تلك الأحداث الزمانى والمكانى وأن يحدد أمام بصره كافة الأبعاد الجسمية والنفسية والاجتماعية لشخصياته فى داخلها وخارجها .

وكل هذا يقتضى المؤلف أنواعا من الدراسات الدقيقة [١] .

وإذا كنا قد مثلنا لكل ذلك فى رسالة الغفران ووجدنا من واقع التحليل العلمى للنماذج التى استعرضناها وكشفنا عن عناصرها وطبيعتها الدرامية الأساسية فليس هناك ما يمنعنا من أن نؤكد أن (رسالة الغفران) عمل درامى كامل تحققت فيه كل عناصر العمل الدرامية الأساسية وطبيعتها بكل المقاييس العلمية المتخصصة فى مجال الدراما ومن ثم فلا مجال للقول إن الأدب العربى لم يعرف أدبا دراميا . وإذا كان التاريخ الحقيقى للمسرح يبدأ فى عرف الأستاذ زكى طليمات مع بداية كتابة مسرحية وكانت (رسالة الغفران) ومن قبلها (رسالةالصاهل والشاحج) عملا دراميا كتب لا ليمثل ولكن ليقرأ حيث حالت الطبيعة الموضوعية والمجتمع دون ذلك فلا مجال للقول : إن العرب لم يعرفوا الأدب المسرحى – لأن طبيعة الأدب المسرحى الدرامى أو المسرحى الملحمى شئ وطبيعة العرض المسرحى شئ .

وهذا ليس إقلالا من شأن الآراء السابقة النقيضة لقولى إذ أنه " لا يوجد فرع فى أى علم كامل ونهائى [٢] وإنما كان هذا البحث " تصحيحا للشائع المعروف من حداثة عهدنا بالأدب المسرحى [٣] فمن المقررات الراسخة فينا أن أدبنا لم يعرف الأدب المسرحى قبل العصر الحديث [٤] ولا شك أن الذى دعانا إلى مثل ذلك البحث

---

(١) دكتور محمد مندور – المسرح النثرى– القاهرة دار نهضة مصر ص ٦١ .

(٢) دونالد جريفن – صدى الصوت من الخفاش إلى الانسان – ترجمة دكتور محمد الشحات .– القاهرة دار النهضة العربية ص ١٦٠ .

(٣) قراءة جديدة فى رسالة الغفران ص ١٣ .

(٤) دكتورة عائشة عبد الرحمن – المصدر نفسه ص ١٠ .

هو إيماننا بأنه " ما من موضوع سبقت دراسته على أى مستوى يمكن أن يدعي له أن الكلمة الأخيرة قيلت فيه [1] إذ أنه ليس يغض من قيمة جهد سلف أن يظهر بعده ما يضاف إليه أو يعدّ له أو ينسخه ويلغيه [2] ولئن كانت الأستاذة عائشة عبد الرحمن قد فتحت باب البحث حول الطبيعة الدرامية لبعض نصوص تراثنا الأدبى مستندة إلى (رسالة الغفران) ورسالة (الصاهل والشاحج) حين عمدت إلى تقديم " الغفران " كنص مسرحى بما اختارته منها وأجرت علي بعضه ترتيبا فى تنسيق الطباعة وحذفا لبعض الكلمات أو الجمل الغامضة على عصرنا غير القارىء تقول " الأمر يختلف اختلافا جوهريا فى (رسالة الصاهل والشاحج) فليست مجموعة من حكايات شتى بل قصة واحدة مترابطة الفصول والمشاهد وهى لا تؤدى بطريق الحكاية والسمر لسوق العبرة ومضرب المثل بل صيغ الحوار فيها على طريق التشخيص والاخراج التمثيلى الزاخر بالحركة والحيوية وكأننا نشهد تمثيلية يؤديها شخوص مع البهائم ، مكانها حيث يقف الشاحج معصوب العينين فى موضعه بمعرّة النعمان وموضوعها الرئيسى تصوير لما كان من جفلة الناس لما يتوقون من خروج باسيل ملك الروم لغزو حلب " ولا يظهر " أبوالعلاء " على المسرح إلا ريثما يمهد للتمثيلية " وينسحب أبو العلاء فى لطف بعد هذا التمهيد ، والشاحج شاخص على المسرح معصوب العينين منطويا على همومه وهواجسه " "من بعيد يسمع صهيل فرس لا يلبث أن يظهر ويترجل عنه فارسه ليرد الماء ..... " .

" انتهت التمثيلية بصوت أبى العلاء يملى تحية الختام " وكان طوال العرض التشخيصى متواريا خلف الستار يخرج المشاهد ويحرك الشخوص المسرحية ويلقنها ما صاغ لها من حوار [3] فهذا ما يتعلق بالصاهل والشاحج وهو ما وجدته الدكتورة متحققا فى (رسالة الغفران) وهذا النمط الفريد الذى ابتدعه أبو العلاء فى رسالة :

---

(١) المصرد نفسة – ص ٨ .

(٢) المصدر نفسه ،و الصفحة نفسها .

(٣) دكتورة عائشة عبد الرحمن مقدمة تحقيقها لرسالة الصاهل والشاحج لأبى العلاء المعرى– القاهرة دار المعارف ١٩٧٥ – ص ص ٣٩ – ٤٢ .

(الصاهل والشاحج) تأصل فى (رسالة الغفران) وهى التى أملاها بعد ذلك بنحو خمس عشرة سنة وعرض فيها رؤياه لعالمه الآخر على طريقة التشخيص والتمثيل فى مشاهد متتابعة لفصولها الثلاثة فى الجنة ، فى الجحيم ، عودة إلى الجنة [١] ولما كان تأصيل كلام الأستاذة الدكتورة يتم تحقيقا لما طلبت : (حق الحكم على بناء العمل المسرحى فى الغفران) أو ما يعرف في مصطلح اليوم " بالتكنيك المسرحى " [٢] فقد حاولت فى هذا البيت مستعينا بالمفاهيم الدرامية المسرحية وعناصرها حينا وبالمفاهيم الدرامية العلمية وعناصرها حينا آخر :

أن أحلل (نص رسالة الغفران) وأنقده على ضوء هذه المفاهيم الدرامية و الملحمية و عناصرهما . ولعلى قد وفقت فى الوصول إلى النتائج التالية :

أولاً : بخصوص الفكرة :

١- هى فكرة دينية ميتافيزيقية – تستلهم أمل البشرية المتجددة من عصر إلى عصر وهى فكرة تناولتها الشرائع الواحدية أو الوثنية وتناولتها الآداب منذ القدم .

٢- المعرى قد كان مسبوقا من غيره فى هذه الفكرة فلقد كتب عنها هوميروس فى(الإلياذة والأوديسية) وأريستوفانيس فى مسرحية (الضفادع) وأفلاطون فى (فيدون) وغيرهم قبل المعرى وبعده تناولها دانتى فى (الكوميديا الإلهية) وملتن فى (الفردس المفقود) وبريخت فى مسرحية (محاكمة لوكولوس) .

٣- تطلّع المعرى كغيره من الأدباء إلى ما بعد الموت استشفافا للمجهول تعويضا عن حرمان طويل لأسباب ذاتية خاصة به وموضوعية خاصة بمجتمعه .

---

(١) المصدر السابق ص ٤٢ . .

(٢) دكتورة عائشة عبد الرحمن قراءة جديدة فى رسالة الغفران ص ١٢ .

٤- إن الفكرة الأساسية فى رسالة الغفران (الحساب ثوابا أو عقابا) قد تفرعت عنها أفكار عدة . وإن الإبداع لا يكون فى الاساليب وحدها ولكنه يكون أيضا فى تفريغ الأفكار من فكرة (أم) وربطها جميعا بعقدة أو حبكة بحيث يكون بين الفكرة الأم والأفكار الفرعية جدل يؤكد وحدتها مجتمعه وتناقضها منفصلة :

٥- إن المعرى فى تصويره لفكرة الحياة الأخرى قد نحا إلى إبراز الصورة التى يرتجيها لنفسه وللآخرين أمثاله ممن نالهم الحرمان فى حياتهم وممن شعروا بالفقد باستثناء بشار بن برد - ربما تحرزا - وكان ذلك دافعا تعويضيا يرتجيه .

٦- إنه لما كان من المستحيل البرهنة على الخلود فى العالم برهنة تجريبية لذلك لجأ المعرى للإقناع بفكرته الميتافيزيقيه إلى الخيال والتخييل الشديد وعناصر الإيهام التى تمزج اللامتناهى بالمتناهى وتخترق الحال بمحال مختلق .

٧- إن الفكرة عنده كانت نتاجا للممارسة الموضوعية مثلها مثل أى فكرة .

٨- إن الفكرة متعلقة بمعتقد دينى متوحد عند البشر من أى جنس وصنف نتجت عنده مثلما نتجت عند كل البشر وعقدت فى وجدانه الفردى مثلما عقدت فى وجدانات البشر عبر الأجيال ، حيث نتجت عن طريق ممارسة موضوعية للتأمل فيما وراء الموت منذ فجر التاريخ وتأصلت بالأديان السماوية وهى بذلك تكتسب العمومية والخصوصية فى آن ، وهذا يضفى عليها طابعا دراميا .

٩- إن قيمة هذه الفكرة الدرامية تنبع من زوايا تناولها المبتكر والمتغير والمتشوق ودرجة تماس هذا التناول مع الموروث المتأصل فى هذا المعتقد أو هذه الفكرة مع درجة تناقضه مع هذا الموروث وقدرة المعرى على خلق توازن بين الفكرة فى المعتقد الدينى فى إطار الوجدان الجمعى والفكرة فى اطار العرض والتناول الذاتى للمؤلف - المعرى - حيث أضحت عنده مرادفة لأسلوب الموازنة بين الشعراء والأدباء - الحياتى .

١٠- لقد نجح المعرى فى أن يحيل العمومية فى الفكرة الكونية - فكرة الغفران فى العالم الأخروى إلى خصوصية - فكرة خاصة بعمله الأدبى هنا بالذات - خاصة ببطله - كما أن الفكرة فى كل حدث من أحداث الراوية خاصة ببطل الحدث - خاصة .

ثانيا :

بخصوص دوافعه الذاتية والموضوعية الى الابداع فى تناوله للفكرة :

انتهنيا فى هذا الصدد إلى مايلى :

١- إن المعرى لم يتمتع بالحرية كذات فى مجتمع و لا كوجدان فردى اختلف مع الوجدان الجمعى لطبيعة القيود الإجتماعية وطبيعية القيود الجمعية لأمته وطبيعته المتعارضة مع القيود عامة . ذلك لأنه فاقد ، والفقد نقيض الحرية ، موجب للسخط والنكران والانطواء والرفض ، ومن ثمّ الرغبة فى التغيير وتملّك أدواتها لتوظيفها فيما يجيد - الأدب .

٢- دفعته قيود مجتمعه المضادة لدوافعه إلى تصوير حوادث عالمه الآخر تصويرا محتملا وليس محتما .

٣- دفعه تناقض وجدانه مع الوجدان الجمعى لأمته أن ينزع عنه اعتقادات رأى فسادها وتنافيها مع المثل المنشود عنده .

٤- قد عمل على نزع هذه الإعتقادات التى رأها موهومة عن مجتمعه ، وذلك بإغراق قرائه أو عوامهم بها طلبا لشفاء منها بعد حصانتهم عن طريق المبالغة فى تصويرها تجميلا فائقا أو تقبيحها تقبيحا يبعدها عن الصدق ويبعد المتلقى عنها .

٥- إن المعرى كان مدركا لحجم تناقضه مع مجتمعه : تناقض الذات مع العام ، تناقض المطلوب مع الموجود ، حين حدد شروط مجتمعه العامة (تقييدالحريات) وشروطه الخاصة - الذاتية - (رفض هذا التقييد) ومناهضته لهذا التقييد بأدوات الأديب والفنان (المجاز) حين قال

لا تقيّد عليّ لفظى فإنى مثل غيرى تكلمّى بالمجاز

٦- وهو بذلك يخرج من الخصوصية إلى العمومية حيث يحدد شروطا كل ذات فى كل المجتمعات والعصور ، وتناقضها مع مجتمعها مما جعلها تسلك المجاز أسلوبا خشية النتيجة الصدامية بين الذات والمجتمع وهذا يكشف لنا عن الطبيعة الدرامية فى فكره .

٧- إنه بالمجاز يبتكر فى كل مؤلفاته صنوف التوصيل للتأليب والتحريض من أجل كسر القيود ، ويعمل على تمليك الذوات المقيدة التى تفهم عنه – أدوات التغيير بالمباشرة أحيانا حين يهاجم الرجال من الساسة والقادة والرجال من المفكرين ورجال الدين والمذهبيين ، وبالتورية والإيهام أحيانا حين يهاجم معتقدات ضد العقل .

٨- إن المعرى كان سمة من سمات التفكير الراقى لعصره وعصور تالية عليه طالما كانت لها نفس ظروف عصره وملابساته من تسلط الحاكم وتدخل الغير فى شئون الفرد والإعتداء على حريته فى الحياة والتفكير والإعتقاد وهو بذلك أقرب إلى طبيعة التفكير الدرامى .

٩- لقد كان المعرى صاحب دعوة للسلام مع الطير والحيوان والإنسان وإنه لم يكن يرى تجزئة فى مبدأ العدل أو حق الحياة فى أمن وسلام . ولقد أوجد التناقض بين طلبه هذا وما هو موجود فى مجتمعه صراعا صرّفه المعرى فى كتاباته مرة ، وكتبه فى عزلته مرات ، فى حين أن مجتمعه عبّر عن صراعه مع هذا الخارج على قيوده فى مهاجمته ورميه بالإلحاد والزندقة .

١٠- إن العزلة عنده كانت لظروف خاصة جدا – بأمنه المفتقد – ومن هنا رفض ذبح الطير أو الحيوان .

١١-إن دعوته إلي النباتية إنما أضرّت بمصالح كبار القوم فى مجتمعه إذ رأوا فيها دعوة كساد لسوقهم وتجارتهم فى الماشية ونواتجها وهم أرباب المجتمع الإقطاعى أنذاك .

١٢– إنه فى عزلته ونباتيته غير معتنق لمبدأ الهنود البراهمة ولكنه قد يكون متأثرا به . والإنسان مجبول علي حب الحياة ولا منطق فى اعتزالها لسبب نظرى ، رسخ فى وجدانه .

١٣– إن حاجة أبى العلاء للعزلة ليست وليدة نظرية ما لأن الحاجة هى التى تلد النظرية لا العكس ولقد كان أبو العلاء فى حاجة إلي الأمن والأمان له وللمخلوقات جميعا فكانت العزلة فى نظره وسيلة لتحقيق الأمن الذاتى وكانت النباتية فى نظره وسيلة ذاتية حاول ترويجها أو تمليكها لغيره – تعميمها – طلبا لتحقيق الأمن والأمان للطيور والحيوانات ولا شك أن مثل هذا التفكير انما هو أخلق بالتفكير الدرامى .

١٤– إنه كمفكر فاعل قد أدرك أن قيمة الفكر فى نشره ، ولما كان فكره مناهضا لفكر الصفوة وكان فى نشره اضرار بمصالح الصفوه المسيطرة اقتصاديا تناقض مع مجتمعه و مع رقابته الإجتماعية ومع الرقابه الجمعية – رقابة المورث – و نظرية الحلال والحرام – ورقابه مجتمعه على إصدار الذات الفاعلة الراغبة فى التغيير والمحرضة عليه .

١٥– إن هذه التناقضات الثانوية بين ذاته ومجتمعه أو بين وجدانه الفردى حين رفض ذبح الطير أو الحيوان أو أكلهما أو أكل شئ من منتجاتهما ، ودعا غيره إلى ذلك وبين وجدان أمته الجمعى الذى يمثل قول الشرع فى ذلك – مسألة ما أحل وما حرم .

ولقد أدي ذلك إلى نقل ما بداخله إلى نص الغفران ، فصوّر الصراع بين الشخصيات والمعتقدات – ما يجدونه مسنونا لهم ، وما يطلبونه ، خالف ما هو مسنون – الموروث المقدس والمكتسب المتغير وفقا لتغير الحاجات والنوازع والمجتمعات وهذه مسألة إنسانية عامة . وهو يضفى سمة درامية .

١٦– إن المعرى مجنى عليه من بعض القدماء ، وكذلك مل بعض المحدثين وإن هناك مزاعم وأباطيل قديمة مجددة حديثا وإن هناك عجلة فى قراءة أشعار الملة – الذى إنفرد فيه على ضوء دوافع مجتمعه واهواء المهيمنين على الامور .

١٧- إن الفخر عنده قد كان وسيلة تعويضية ، وهو حين فخر يذم الناس كلهم . والفخر عنده هجوم وقائي دفعه إليه دأب الناس في كل عصر وعلى وجه الخصوص عصره على انتقاص كل صاحب آفة خلقية أو مرضية ، مع أن شعوره المستمربذلك في كل الحالات مرتبط باستلاب الناس كلهم في مقابل تثبيت ميزة في نفسه .

١٨- إن المعرى فيما كتب أديبا وشاعرا لم يكن مقررا وإنما كان متصورا فيما يتعلق بالمعتقدات أو التاريخ شأنه شأن أى أديب وفنان . وهو مبدع فيما خالف ذلك ، ومن ثم فلاحق لأحد في محاسبته كمقرر أو مبدع استخدم المعرفة البنائية طلبا للخير والمعرفة اليقينية طلبا للحق .

١٩- إن المعرى كذات فاقدة أصدرت تعويضا أدبيا هدفه تمثل الكمال وطلبه عند مجتمعه في حين أن دوافع مجتمعه حاقدة فاسدة مما ترتب عليه لجوءه إلى حدود الأديب والتراجع عن حدود المصلح الإجتماعى وترك المباشر إلى الخيال والتخييل معا ، وبالغ في ذلك .

ومن هنا خرج الصراع من دائرة الذات إلى المجتمع ، من الخاص إلى العام ، ودرج الصراع ليصبح بين وجدانه ووجدان أمته . ولقد تخطى بذلك حدود الذاتية إلى حدود الإنسانية . وهذه طبيعة للتفكير الدرامى .

٢٠- أذم لنا المعرى زمانه .

<u>ثالثا : فيما يختص برسالة الغفران كنص درامى :</u>

١- إن كل عناصر النص الدرامى الملحمى موجودة في نص رسالة الغفران :

ا- الأحداث (الفعل ورد الفعل البشرى الحاضر و المتنامى في حيز مكانى وزمانى) .

ب- الرواية (التصور المحتمل لما مضى أو يستقبل) .

جـ- الشخصيات بأبعادها : (الاجتماعية - الجسمية - النفسية) و الشخصية النمطية .

د- الصراع ومستوياته : بين الفرد ونفسه - بين الفرد ومجتمعه - بين الأنا و الآخر و بين الوجدان الفردى و الوجدان الجمعى الموروث ، و المكتسب) .

هـ-اللغة وعلاقتها بالاتجاه الدرامى :

١-طبيعة الحوار ومستوياته الفنية ووظيفته الدرامية .

٢-طبيعة السرد ووظيفته التمهيديه والتعليقية والوصفية .

٣- لغة الصوت والضوء والظل .

٤-لغة الإرشادات والتوجيهات وطبيعتها الوصفية ودورها فى تصوير الجزئيات غير المجسدة فى الحدث بشكل مباشر .

٥- تحميل اللغة بعواطف الشخصيات وأحاسيسها ومشاعرها . كل بما يلائمه . وهذا يؤكد الطبيعة الدرامية فى نص رسالة الغفران .

و- طرق التخييل والتصوير ودورها الإيهامى :

١- الإيهام ودوره فى إقناع المتلقى بتجسيد مالا يتجسد واختراق الحال باختلاق فنى محال أو إختلاق ممكن أحيانا بعناصره التخيلية .

ا- التخييل .

ب- المحاكاة .

جـ-الرمز : ودوره فى التمويه والدلالة : (التمويه على ابن القارح) .

د- المقابلة : حيث عمد إليها لتثبيت الصور الإيهامية .

هـ- الأسطورة ودورها فى التجسيد الايهامى .

٢- المعايشة : حيث عايش المؤلف شخصيه الراوى وباشرها وعايش شخصيات الغفران وظهر بمظهرها ولفظ لفظها وتحرك حركتها - خفية - فى حين كانت للشخصية مظاهر كل ذلك .

<u>٢- عنصر التغريب الملحمى فى رسالة الغفران :</u>

للتغريب فى رسالة الغفران دور فى إفقاد الحادثه : طبيعتها بتصوير الحدث على أنه محتمل حدوثه بالكيفية التى جسّدها ونزع فتيل الحتمية منه . ودوره فى العدول عن التقرير فى الصورة إلى التقدير بتقديم المشيئة أو تأخيرها - تمهيدا للحدث الشديد التخييل والإيهام أو تعليقا عليه ، وباستخدام العنصر التاريخى أو الميتافيزيقى لتبعيد الحدث والشخصية وتغريبه - أحيانا .

وهذا مايؤكد الطبيعة الملحمية فى النص (رسالة الغفران) .

رابعا : العناصر الدرامية فى رسالة الغفران وطبيعتها الملحمية :

١- الطبيعة الدرامية للأحداث فى رسالة الغفران : إن مجموعة الأحداث في رسالة الغفران فيها اعتماد رئيسى على عناصر درامية ملحمية بسبب ما يلى :

١- عدم ترابطها سببيا ترابطا معقولا ولا متحمل الوقوع فى واقعنا المعاش . وهذا ما يجعل بين المتلقى وبين الحدث فاصلا أو مسافة فيما يعرف بالتبعيد أو التغريب مما يوقفه موقف المندهش لما يتلقى .

٢- إن الحدث فى رسالة الغفران – جزئيا محاكاة لفعل كامل – وهذا ما يجعله دراميا – أو بعض فعل . غير كامل – حيث ينتهى الحدث أحيانا نهاية فجائية ، وهذا يجعله ملحميا . وهو يتأسلب الإيهام حين يكون محاكاة لفعل كامل كما أنه يحاكى الكثير من أحداث الحياة العربية والانسانية اليومية ولغتها ذات إيقاع ونشيد ولحن كما يقول أرسطو .

٣- بعض الأحداث مورّية لا جارية بفعل مجسد ، وهذا يبّعد بين المتلقى وفكرة الحدث -جزئيا وبين شخصيات الحدث ومواقفهم ، ويوقف المتلقى موقفا حياديا . وهذه طبيعة ملحمية .

٤- غاية الحدث : هى الدهشة والحكم بقبول لفكرته أو رفضها وليس غايته الإشفاق والتعاطف ، فنحن لا نشفق على بشار ولا على ابليس ولا نتعاطف مع ابن القارح ولا مع الحية التى رفض أن يلبىّ طلبها بالوقوع عليها إذ تنقلب له أمرأة .

٥- تعتمد رسالة الغفران كأى عمل درامى على عناصر الحدث : (أزمة – ذروة – انفراجة) وتوتر وتشويق أحيانا .

٦- الحبكة : متحققة فى كل حدث – على حدة وطبيعتها من طبيعة القصة فى الحدث الفرعى ولكن الحبكة فى النص ككل واهية لأن الأحداث تأخذ شكل القص وإعادة التجسيد . ولقد اضعف الحبكة ما اشتمل عليه الحدث

(تجسيدا أو سردا) من شخصيات عديدة . وجمعها فى الحدث على بعد أزمنتها وأمكنتها التاريخية .

٧- تحقق وحدة الزمان والمكان فى الحدث الفرعى - كل على حدة - وتحققها فى الحدث الرئيسى نتيجه لطبيعتها الميتافيزيقيه .

٨- اشتمل الحدث على عنصر الضرورة (التقرير) و عنصر الإحتمال (التقدير)

٩- تداخلت التصورات مع الأفعال فى الأحداث .

١٠- للأحداث تاريخ بعيد قبل تجسيدها .

__الطبيعة الدرامية للشخصيات :__

أولاً : إن التداخل بين التصورات والأفعال جعل للشخصيات طبيعتين :

١- طبيعة حاضرة بتجسيدها وتجسيد فعلها فى حاضر الحدث وهذا يؤكد طبيعتها الدرامية .

٢- طبيعة مستحضرة من الماضى البعيد ومعاد تجسيدها بعد تمهيد سردى لها أو موجز روائي عن جذور تاريخ الحدث وبدايته ودور الشخصية السابق فيه . وهذا يؤكد طبيعتها الملحمية .

ثانيا : ١- إن للشخصية فى رسالة الغفران أبعادها الثلاثة المعروفة :

ا- البعد الاجتماعى .

ب- البعد النفسى .

جـ- البعد الجسمى .

وهذا متمثل فى تصورها المستقبلى وفى ماضيها المعاد تجسيده وفى حاضرها فى الحدث المجسد فى عالم الغيب وهذه طبيعة درامية وملحمية .

٢- شخصية الراوى : شخصية متصورة ، حدودها التصور تمهيدا أو تعليقا ، نقدا أو تفسيرا ، استحسانا أو استهجانا . وهذه طبيعة ملحمية .

٢- شخصية ابن القارح :

ا- شخصية فاعلة بغيرها إذ دأبت على تحريك الصراع غير أن مشاركتها فيه - غالبا محدودة .

ب- وهى شخصية قانعة بتحريك غيرها وربما كان ذلك بإيعاز المؤلف إلى أنهـــا شخصية لا خبرة لها بمعنى أنه صورها ورسمها هكذا - مع استيفاء أبعادها الثلاثة .

جـ- صوره المعرى شخصا مريدا حرا فى حين كان المعرى يشعر بالضغط الجبرى .

د- جعل له طبيعة سليمان الأسطورية .

أو جعله قادرا على التكلم مع الحيوانات وقادرا على الغزل دون غيره من شخصيات عالمه الأخروى ، فى حين أن المعرى لم يعرف الغزل على المستوى الشخصى .

هـ- جعله قادرا على تحقيق تصوراته وأحلامة وتخيلاته ، وهى صفة خاصة بالجن فى الميثولوجيا العربية . نزعها من الجن فى عالم آخر ، ومنحها لبطلة االمحورى - ابن القارح - فى حين كان المعرى عاجزا عن تحقيق جزء من حلم أو تخيل فى حياته و جعل البطولة المحورية معقودة عليه حينا وعلى فكرة ما أحيانا ، فى حين رسمه رسمه محركا للصراع طوال الحدث الرئيسى .

ز - نقل إليه فى مداراة وغير مباشرة ، صفته كمؤلف وقدرته على العطاء الجدلى والإستطراد اللغوى ولكن فى إطار مـا يخص البطل ، إذ وضع على لســانه الاستطردات اللغوية والمترادفات فى بيئة لا تقبل الجدل ولا المرواغات والمترادفات والمقابلات الفارغة ونحل الشعر ليجسده شخصية غير مرغوبة فى هذه البيئة الفردوسية فكأنه شخص غير مناسب للبيئة التى وضع ، فيها غريب عنها .

حـ- يصوره إنتهازيا - صاحب نزوات - شخصية آخذة فقط ولا تعطى - على المستوى الظاهرى .

ط- يصوره كشخصية كوميدية بعد دخولها الجنة تختلط عندها الأهداف الرئيسية بالمرحلية .

ى- يجعله مركزا للأحداث والشخصيات أو بؤرة تركيز لها .

٣- الشخصيات المساعدة :

هى شخصيات فاعلة مستحضرة من الماضى بالسرد (تصورا) أو بإعادة تجسيدها (فعلا) حاضرا . وللشخصيات المجسدة أبعادها الثلاثة ولها لغتها الملائمة لطبيعتها البشرية وللموقف الذى هى فيه .
والشخصيات جميعها : تؤكد نفسها فى وسط إجتماعى حتى وإن كان وسطا ميتافيزيقيا إلا أنها محكومة بعلاقات بشرية وطبيعة بشرية إجتماعية تامة .
٧- صور النساء بإستثناء (حمدونه الحلبية - توفيق السوداء) العاملتين منقلبات عن حيّات أو أوز أو ثمار متساقطة من أشجار الجنة ، وجعل وظائفهن الإمتاع بالغناء والعزف والرقص والجنس وقصر كلامهن على ابن القارح . وهذا مخالف لرأيه فى المرأة فى كل مؤلفاته الأخرى .

خامسا : الطبيعة الدرامية للزمان والمكان :

يشكل الزمان فعلا فى حيز ، كما يشكل المكان فعلا منظورا فى حيز ، وحدة مطلقة - ميتافيزيقية نظرا لطبيعة وقوع الزحداث فى العالم الآخر .
ا- الزمان فى رسالة الغفران : ينقسم إلى ثلاثة أقسام رئيسية :
١-الزمان فى المحشر :
وهو محدود . بمعنى أن له طولا محددا وبداية ونهاية وهو طول الحركة التى استغرقها الحدث منذ البعث حتى دخول الجنة أو النار . والزمن هنا يطابق خلاصة ما قال به كبار رجال الدراما المعاصرين والقدامى (وقت درامى محدد)
٢-الزمان فى الجنة :
وهو مطلق - ابدى - له طول لا نهائى ، له بداية وليست له نهاية فى الحدث الرئيسى وفى الأحداث الفرعية له طول محدد ببداية ووسط ونهاية
٣- الزمان فى النار :
ينطبق عليه ماقلناه بخصوص طبيعة الزمان فى الجنة .

ب- المكان فى رسالة الغفران : ينقسم إلى ثلاثة أماكن رئيسية : (الموقف والجنة والنار) وكلها فى إطار وحدة مكانية ميتافيزيقة ، غيرأن الأحداث الفرعية متغيرة ما بين أرض وأنهار وجنات وقصور وأدغال ووديان نارية وتلال ومناظر مضيئة أو مظللة بما يلائم طبيعة المنظر فى الحدث .

سادسا : الطبيعة الدرامية للصراع :

للصراع رسالة الغفران طبيعتان :

– صراع فى النوازع الشخصية ، وصراع الإرادات الشخصية والاجتماعية وهى طبيعة درامية .

– صراع الأفكار والمعتقدات الموروثة والمكتسبة وهى طبيعة ملحمية .

١- صراع الشخصيات بإرادتهم المختلفة مع بعضهم أو مع أنفسهم – صراع بين التصور والفعل صراع على المستوى الداخلى . وعلى المستوى الخارجى . ولقد تأججت طبيعة الصراع فى رسالة الغفران بين هذين الشكلين من الصراع حيث يدور الصراع بين ابن القارح وغيره من شخصيات الجنه أو النار أو بين الشخصيات فى الفردوس وبين بعضها أو بين ابن القارح وبين شخصيات النار : ابليس – أو بينه وبين حيوانات الجنة وثعابينها وطيورها المتحولة إلى نساء وجوار ، وهى فى ذلك تماثل كل النصوص الدرامية حيث يتحقق الصراع على المستوى الخارجى .

ولقد كانت للصراع طبيعة نفسية أحيانا حيث يدور صراع بين ابن القارح أحيانا وبين نفسه . على أن الصراع فى رسالة الغفران (صراع واثب) حيث ينتقل المؤلف من فكرة أو من حدث إلى حدث فى إطار الحدث الام .

٢- الصراع بين الأفكار والمعتقدات الموروثة والمكتسبة – بين الوجدان الفردى والجمعى حيث لجأ أبو العلاء فى نصه الغفرانى إلى تجسيد صراع الوجدانين الفردى والجمعى : الفكر المكتسب فى عصره والفكر السلفى . ولكنه أدار هذا النوع من الصراع باشخاصه وعلى أشخاصه وعلى ألسنتهم وبألفاظهم مع مواقفهم المتطابقة الإجتماعية والنفسية – حيث تخفى تماما – .

سابعا : الطبيعة الدرامية للغة :

تنقسم اللغة في رسالة الغفران الى قسمين : ا- لغة صائتة ب- لغة صامتة .

أولا : تنقسم اللغة الصائتة فى رسالة الغفران إلى مستويين :

١- المستوى اللغوى الاول : مستوى الحوار المجسد للفعل فى الحدث

٢- المستوى اللغوى الثانى : مستوى السرد للحدث والملخص لطبيعته وتاريخ الحدث والمعقب عليه بالنقد أو التغريب إبعاداً للإيهام .

ثانيا : اللغة الصائتة :

مستوى اللغة الوصفية لغة البيان ، لا الدلالة التى ترشد إلى طبيعة المنظر فى الحدث وطبيعة المناخ والضوء والظل واللون وطبيعته الحركة .

الحوار ومستوياته الفنية :

عبرالحوار عن طبيعة الاحداث من حيث ملائمته الناطقة به وابعادها الاجتماعية والجسمية والنفيسة وحملت مشاعر الشخصيات وانفعالها وعبرت عن حالاتها المختلفة .

ولقد اختلفت مستويات الحوار الفنية على النحو التالى :

١- اشتمل الحوار على تيار كوميدى .

٢- اشتمل الحوار على تيار عبثى .

٣- اشتمل الحوار على تيار تعليمى .

٤- تمثلت فيه طبيعة التغريب والتبعيد .

٥- تمثلت فيه الطبيعة التهكمية النقدية .

٦- غلبت النزعة الإيحائية والرمـــزية والإيهامية ، خـــاصة فى الجانب الســـردى -الروائى - .

٧- غلبت على بعض المشاهد نزعة الحوار التسجيلى القريب إلى أسلوب و التحقيق الدرامى .

٨- اشتمل الحوار على عناصر التعبير الملحمى السائحة فى الزمان والمكان - والتوجيهات المباشرة .

٩- كان لكل شخصية حوارها المميز لطبيعتها الذاتية حيث اقتصر اللفظ على قاموس الشخصية الإنفعالى اللغوى الخاص . فيما عدا الشخصيات النسائية التاريخية .

١٠- اشتمل الحوار على تيار فلسفى جدلى- أحيانا - خاصة حوار ابن القارح الذى يظهر عدم مناسبة البيئة الفردوسية له .

١١- اشتمل الحوار على تيار أخلاقى وعظى - أحيانا - .

١٢- اشتمل الحوار على تيار لغو عبثى - حوار ابن القارح مع أهل النعيم الفردوسى وهو ماظن بعض الباحثين أنه الغرض الرئيسى من الرسالة فى حين أنه كان وسيلة المعرى لإظهار فذلكة (ابن القارح) لغويا .

١٣- تنوع الحوار مع تغيير الحالات النفسية والانفعالية والبيئية للشخصية .

على أن هذا التدرج بين المستويات الفنية فى الحوار لم يخل بشروط الحوار الدرامى حيث أن كل مستوى من المستويات قد صاحب حدثا بعينه أو موقفا محددا أو شخصية بذاتها مما يترتب عليه التزامه بشروط الحوار الدرامى مع عدم غياب الإدراك بأنه حوار حدث فى زمن غابر أو زمن لم يكن موجودا أو لم يوجد بعد مما صبغة بالصبغة الملحمية .

ولما كان التصور قد تداخل مع الفعل فلقد تداخل السرد كوسيلة لغوية ذات دلالة وصفية رمزية دلالية أو ايحائية منوط بها حمل تصور الشخصية لحدث ماض أو مستقبلى مع الحوار كوسيلة لغوية حاضرة أو معاد تجسيد حضورها أو منوط بها حمل الفعل ورده مما يحقق وحدة لغوية تامة .

خاتمـــــــــة دراميـــــــة

وهكذا انتهينا إلى القــول إن رسالة الغفران نص درامى له طبيعــة ملحمــية : (نظرا لطبيعة الموضوع غير المركز ، وعدم التبعية بين أجزائها . ولعدم تعمدها تلخيص القيم) كما أننا انتهينا إلى أن طبيعة التصور فيها أملتها طبيعة المؤلف التاريخية ، فى حين أن طبيعة التأليف بالتصوير الفائق والخلق الفنى المبدع أملاها خياله الفذ وطبيعة تفكيره الكونى الدرامى - حيث منح ابن القارح ثوابا موغلا فى السخاء أقام نفسه مثوّبا ، وأقام من بطله مثوّبا دون أن يكون لأى منهما حق فى ذلك - وفى ذلك تأكيد للإيهام بل للقصد إليه .

وتتضح قيمة التأليف فى أن ابن القارح بطلها -و قد أثيب من مؤلفها - المعرى - في حين أنه لم يكن بكل المقاييس المنصفة : استقراء لحياته - لم يكن ليستحقإلا أن يعاقب ، ولكن إيمان المؤلف بسعة رحمة الله جعلته فى وضع القدرة بحيث يتصور الغفران لمن ادخلهم جنته ، القدرة على تأليف هذا النص الدرامى المقروء - فى عصره - الذي يمكن عرضه على مسرح عرضنا .

ورننا قد حققنا هذه النتيجة حين تمثلنا قول أرسطو " يمكننا أن نتأكد من أن قوة المأساة يمكن الإحساس بها بعيدا عن التمثيل والممثلين " .

وهو مالم يأخذ به أساتذتنا القائلون بعدم وجود مسرح عند العرب ، حيث بحثوا فى طبيعة المسرح ولم يبحثوا فى طبيعة النص المسرحى فى الأدب القديم ، وهم لم يكونوا مطالبين كنقاد أدب و أدباء باكثر من البحث عن عناصر الدراما فى طبيعة النص الأدبى العربى .

وإننا قد حققنا هذه النتيجة حين وجدنا للمعرى عقلية تحليلية ، عقلية درامية ووجدنا الأدب الهومرى مترجما على أيامه ، ووجدناه ملماً بطبيعة الأوزان الشعرية اليونانية ووجدناه متفهما فى الطبيعة الإنسانية مشاكلها وامانيها القريبة والبعيدة ومجسدا للعواطف البشرية فى حالة عمل :(فى حالة صراع درامى) .

وإننا حققنا هذه النتيجة حين رفضنا الوقوف عند القول إنها مجرد قصه - حيث

وقف البعض ببحوثهم عند تمثل الرسالة لنزعة قصصية ، متناسين انه من الممكن واليسير اكتشاف النزعة القصصيه فى كثير من كتب الأدب مثل كتاب البخلاء وكتاب البيان والتبين وغيرها .

كما يمكن اكتشاف النزعة القصصيه فى أكثر كتب التاريخ مثل "مروج الذهب" للمسعودى و "تاريخ الطبرى" و "البداية والنهاية" للكامل أو لابن كثير وتاريخ بغداد وتاريخ ابن عساكر وغيرهم . فإن النزعة القصصية عنصر هام للمؤرخ فى حين أن الأديب لا يلزمه النزوع إلى القصص ، ذلك لأنه لابد وأن يكون قاصا بطبيعته ، محاكيا بطبعه .

على هذا لا تكون النزعة القصصية شيئا فريدا تختص به رسالة الغفران دونا عن غيرها من النصوص القديمة .

ولا شك في أن وصولنا بعد البحث إلى القول إن رسالة الغفران نص درامى يشتمل على عناصر ملحمية وهو يعدّ رأيا خاصا برسالة الغفران فى قسمها الأول . وقد أحاط العلم بأن القصة عنصر من عناصر الحدث فى العمل الدرامى إذ به تتحقق الحبكة و تنتظم و تتوحد .

ولما كان التعبير الدرامى هو أرقى صور التعبير الأدبي فلقد أسهم هذا البحث فى الكشف عن أن رسالة الغفران بوصفها عملا دراميا هى من أرقى صور التعبير العربى بل الإنسانى .

و الله من وراء القصد..

الدكتور

أبو الحسن عبد الحميد سلام

الاسكندرية في فبراير ١٩٨٢ م

ثبت المصادر والمراجع

ثبت المصادر والمراجع

أولا : مؤلفات للمعري :

أبو العلاء المعري :

١- رسالة الغفران - تحقيق الدكتور عائشة عبد الرحمن - ط٦ (القاهرة دار المعارف ١٩٦٠) .

٢- رسالة الملائكة - تحقيق محمد سليم الجندى (دمشق) .

٣- رسالة الصاهل والشاحج - تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمن (القاهرة دار المعارف ١٩٦٦) .

٤- رسالة الهناء - تحقيق كامل كيلانى (بيروت ، المكتب التجارى) .

٥- رسالة الإغريض - تحقيق الدكتور السعيد السيد عبادة (القاهرة ، مطبعة التقدم) .

٦- لزوم مالا يلزم - تحقيق وشرح الدكتور طه حسين وآخرين (القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر) .

٧- سقط الزند - شروح البطليوسى والتبريزى والخوارزمى - تحقيق الدكتور طه حسين (القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٤) .

٨- الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ - تحقيق حسن زناتي (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر) .

٩- زجر النابح - مقتطفات - تحقيق الدكتور أمجد الطرابلسى (دمشق ، المطبعة الهاشمية - ١٩٦٥) .

١٠- رسائل أبى العلاء المعرى - تحقيق مرجيليوث (لندن - أكسفورد) .

١١- رسائل أبى العلاء المعرى - تحقيق خليل حاوى (بيروت ، المكتبة الجامعة) .

ثانيا : مؤلفات عن المعري :

١٢- أحمد تيمور - أبو العلاء المعرى - حياته - نسبه - معتقدة - لجنة التأليف والترجمة والنشر (القاهرة دار الكتاب) وكذلك الطبعة ٢ (القاهرة ، الانجلو المصرية ١٩٧٠) .

١٣- أمين الخولي – رأى في أبى العلاء (القاهرة ، جماعة الكتاب – ١٩٤٥م) .
١٤- حسن حسين – الولاء في نقد ذكري أبى العلاء (القاهرة ، المعاهد بالأزهر) .
١٥- الدكتور طه حسين – وأخرون – تعريف القدماء بأبى العلاء (القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٧٢) .
١٦- الدكتور طه حسين – تجديد ذكرى أبى العلاء ط ٦ (القاهرة ، دار المعارف بمصر ١٩٦٣) .
١٧- الدكتور طه حسين – مع أبى العلاء في سجنه . ط ١٠ (القاهرة ، دار المعارف بمصر) .
١٨- الدكتورة عائشة عبد الرحمن – قراءة جديدة في رسالة الغفران – نص مسرحى من القرن الخامس الهجري (القاهرة ، معهد البحوث والدراسات العربية) .
١٩- الدكتورة عائشة عبد الرحمن – أبو العلاء المعرى (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة) .
٢٠- الدكتورة عائشة عبد الرحمن – الحياة الإنسانية عند أبى العلاء (القاهرة دار المعارف) .
٢١- عبد العزيز الراجكوتى – أبو العلاء وما إليه (القاهرة ، المطبعة السلفية ١٣٤٤هـ) .
٢٢- عباس محمود العقاد – رجعة أبى العلاء (القاهرة ، حجازى) وكذلك الطبعة الثالثة – (بيروت دار الكتاب العربى ١٩٦٧)
٢٣- ابن العديم – الإنصاف والتحرى – تعريف القدماء بأبى العلاء .
٢٤- الدكتور لويس عوض – على هامش الغفران (القاهرة ، كتاب الهلال ١٩٦٦م) .
٢٥- محمد سليم الجندى – الجامع لأخبار أبى العلاء (دمشق ، المجمع العلمى السورى) .
٢٦- محمود محمد شاكر – أباطيل وأسمار (القاهرة ، نهضة مصر) .
٢٧- الدكتور يسري سلامة – النقد الاجتماعي في آثار أبى العلاء المعرى (القاهرة ، دار المعارف بمصر) .

ثالثا : مؤلفات حول الموضوع :

(أ)

٢٨- أبو الفرج الأصفهاني – كتاب الأغانى – تحقيق محمد إبراهيم أبو الفضل وآخرين (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر) وكذلك طبعة بيروت دار الفكر للجميع ١٩٧٠ .

٢٩- أبو البركات البغدادى (٥٤٧هـ) – المعتبر في الحكمة (القاهرة) .

٣٠- إبراهيم عبد القادر المازنى – حصاد الهشيم (القاهرة ، دار الشعب) .

٣١- إبراهيم صبرى معوض – مار مرقس (القاهرة ، ط ، قاصد خير) .

٣٢- آدم متز – الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجرى ((١) تحقيق الدكتور عبد الهادى أبو ريدة – نشر بيت المغرب ١٩٤٦م) (وطبعة (٤) بيروت منشورات دار الكتاب العربى) .

٣٣- أرسطو – كتاب فن الشعر – ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى (القاهرة النهضة المصرية سنة ١٩٥٣م) .

٣٤- أفلاطون – محاورات الجمهورية – ترجمة الدكتور فؤاد زكريا (القاهرة الهيئة المصرية العامة ١٩٦٤) .

٣٥- أفلاطون – محاورات فيداروس – ترجمة الدكتورة أميرة مطر (القاهرة ، دار المعارف بمصر) .

٣٦- ألفريد فرج – دليل المتفرج الذكى للمسرح – الهلال (القاهرة دار الهلال ١٩٦٦) .

٣٧- إلمراريس – المسرح الحى – ترجمة الدكتور داود حلمى السيد (القاهرة ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر مع مؤسسة فرانكلين – سبتمبر ١٩٦٥م) .

٣٨- الارديس نيكول – علم المسرحية – ترجمة درينى خشبة – الألف كتاب (القاهرة ، الأنجلو المصرية ١٩٥٨) .

٣٩- ايتين دريوتون – المسرح المصرى القديم – ترجمة الدكتور ثروت عكاشة (القاهرة ، دار الكاتب العربى) .

(ب)

٤٠- بامبر جاسكوين – الدراما في القرن العشرين – ترجمة محمد فتحى (القاهرة ، دار الكاتب العربى) .

٤١- برتولد بريخت – نظرية المسرح الملحمى – ترجمة الدكتور جميل نصيف (بغداد ، وزارة الإعلام العراقية ١٩٧٣) .

٤٢- الباخرزى – دمية القصر (القاهرة ، دار المعارف بمصر) .

٤٣- الدكتور شوقى ضيف – الفن ومذاهبه في النثر (القاهرة ، دار المعارف بمصر) .

٤٤- البغدادى – تاريخ بغداد – تعريف القدماء بأبى العلاء (القاهرة ، دار المعارف بمصر) .

٤٥- برتراند راسل – مقدمة كتاب داجوبرت د. رونز – فلسفة القرن العشرين – الألف كتاب (القاهرة) .

٤٦- بورا – من فرجيل حتى ملتن – عن الدكتور عز الدين إسماعيل – الأدب وفنونه (القاهرة ، دار الكتاب العربى) .

٤٧- برجسون – (هنرى) – الطاقة الروحية – ترجمة الدكتور سامى الدروبى (بيروت دار الفكر) .

٤٨- برجسون (هنرى) – الضحك – ترجمة الدكتور سامى الدروبى ، الدكتور عبد الله عبد الدائم (دمشق ، دار اليقظة العربية ١٩٦٤) .

٤٩- البخارى (محمد بن إسماعيل) – صحيح البخاري (القاهرة دار التحرير للطباعة والنشر) .

(ت)

٥٠- التوحيدى (أبو حيان) الامتاع والمؤانسة ، تحقيق أحمد أمين (القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية) .

٥١- التوحيدى (أبو حيان ٤٠٠ هـ) المقابسات – نشر أحمد أمين (القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية) .

٥٢- توماس مور – يوتوبيا – ترجمة الدكتورة إنجيل بطرس سمعان (القاهرة دار المعارف ١٩٥٨) .

٥٣- ابن تيمية (تقى الدين – ٧٢٨هـ) – موافقة صريح المعقول لصحيح المنقول – على هامش كتاب منهج أهل السنة النبوية (القاهرة ، بولاق الاميرية) .

٥٤- جاك جويشارنود ، جين بيكلمان – دراسات في المسرح الفرنسى المعاصر – ترجمة شاكر النابلسى (القاهرة ، دار الثقافة العربية) .

٥٥- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر – ٢٥٥هـ) – الحيوان – تحقيق عبد السلام هارون (القاهرة ، مطبعة . الحسينية مصر) .

٥٦- الجرجانى (عبد القاهر – ٤٠٠ – ٤٧١ هـ / ١٠١٠ – ١٠٧٨م) – دلائل الاعجاز ط٢ (تحقيق وشرح أحمد مصطفى المراغي (القاهرة – المكتبة المحمودية التجارية ١٣٥١هـ) .

٥٧- الجرجانى(على بن الشريف) التعريفات (القاهرة ،البابى الحلبى ١٩٣٨م) .

٥٨- جلبرت موراى – يوربيديس وعصره – ترجمة الدكتور عبد المعطى شعرواى – الألف كتاب (القاهرة ، دار الفكر العربى) .

٥٩- جيمس روس – ايفانز – المسرح التجريبى من ستانسلافسكي إلى اليوم – ترجمة فاروق عبد القادر (القاهرة ، دار الفكر ١٩٧٩) .

(ح)

٦٠- حامد عبد القادر – دراسات في علم النفس الأدبي (القاهرة ، دار الطباعة النموذجية) .

٦١- حازم القرطاجنى – منهج البلغاء – عن الدكتور عثمان موافى – قضايا الشعر والنثر (الاسكندرية ، مركز التعاون الجامعي) .

٦٢- الدكتور حسن اسماعيل – الحركات السرية في الإسلام (القاهرة ، مؤسسة روز اليوسف) .

٦٣- ابن حجر العسقلانى – لسان الميزان – القاهرة .

٦٤- الدكتور حلمى المليجى – سيكلوجية الابتكار (القاهرة ، دار المعارف بمصر) .

(ج)

٦٥- ابن خلكان - وفيات الأعيان (القاهرة ، النهضة المصرية) التعريف .

٦٦- ابن خلدون (عبد الرحمن ٨٠٨هـ) المقدمة - و (بيروت ، دار الكتاب العربى) .

(خ)

٦٧- داجوبرت د. رونز - فلسفة القرن العشرين - الألف كتاب (القاهرة ، بإشراف وزارة التعليم العالي) .

٦٨- دانتى الليجيرى - الكوميديا الالهية - ترجمة الدكتور حسين عثمان ط ٩ المعارف ١٩٥٨ .

٦٩- روناك جريفن - صدى الصوت من الخفاش إلى الانسان - ترجمة الدكتور محمد الشحات (القاهرة ، دار النهضة العربية) .

(د)

٧٠- ابن رشد (أبو الوليد ٥٩٥هـ) - مناهج الأدلة في عقائد الملة - تحقيق الدكتور محمود قاسم (القاهرة ، الانجلو المصرية) .

٧١- الدكتور روجر بسفيلد الابن - فن الكاتب المسرحى - ترجمة درينى خشبة - (القاهرة ، دار نهضة مصر ١٩٧٨م) .

٧٢- روسيت - الفارس الميتافيزيقى - بيكيت وأونيسكو - عن جويشارنود - دراسات في المسرح الفرنسى المعاصر - ترجمة شاكر النابلسى .

٧٣- ريتشاردز - مبادىء النقد الأدبى - ترجمة وتقديم الدكتور محمد مصطفى بدوى - وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، (القاهرة ، مطبعة مصر ١٩٧٢) .

٧٤- و . بينار - تاريخ المسرح - ترجمة أحمد كمال يونس - الألف كتاب بإشراف وزارة التعليم العالي (القاهرة) .

(ز)

٧٥- الدكتور زكى نجيب محمود - محاورات أفلاطون (فيدون) (القاهرة النهضة المصرية) .

٧٦- الزمخشرى - أساس البلاغة (القاهرة ، دار التحرير) .

(س)

٧٧- السباعى بيومى – تاريخ القصة والنقد .

٧٨- سبينوزا – رسالة في اللاهوت والسياسة – ترجمة وتقديم الدكتور حسن حنفي (القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر) .

٧٩- ستالين – المادية التاريخية والمادية الجدلية ترجمة خالد بكداش (دمشق) .

٨٠- سليمان مظهر – أساطير فن الشرق (القاهرة دار الشعب) .

٨١- السهر وردى (الحسن) رسالة صوت أجنحة جبرائيل – تحقيق هنرى كوريان (شخصيات قلقة في الإسلام) للدكتور عبد الرحمن بدوى (القاهرة النهضة العربية) .

(ش)

٨٢- الشريف المرتضى – نهج البلاغة – ابن أبى حديد – شرح نهج البلاغة لعلى ابن أبى طالب رضى الله عنه (القاهرة ، دار الشعب) .

٨٣- ابن شهيد – التوابع والزوابع – تحقيق بطرس البستانى (بيروت ، مكتبة المناهل) .

٨٤- الشهر ستانى (أبو الفتح– ٥٤٨هـ) الملل والنخل تحقيق محمد سيد كيلانى القاهرة ١٩٦١ م .

٨٥- الدكتور شوقى ضيف – الفن ومذاهبه في النثر العربى (القاهرة ، دار المعارف بمصر) .

٨٦- شوقى عبد الحكيم – أساطير وفلولكلور العالم العربى (القاهرة ، روز اليوسف) .

(ص)

٨٧- الصفدى – الوافي بالوافيات – تعريف .

٨٨- الدكتور صلاح فضل – تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الآلهية لدانتى (القاهرة ، دار المعارف) .

(ط)

٨٩- طاهر الطناحى – ساعات من حياتى (القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والنشر) .

٩٠- الطبرى – تاريخ الأمم والملوك (القاهرة ، ط . الحسينية) .

(ع)

٩١- الدكتور عبد الرحمن بدوى – شخصيات قلقة في الإسلام (القاهرة ، النهضة المصرية) .

٩٢- الدكتور عبد الرزاق حميدة – شياطين الشعراء (القاهرة ، الانجلو المصرية ١٩٥٨) .

٩٣- عبد الرحمن السلمى – طبقات الصوفية (القاهرة ، دار الشعب) .

٩٤- عبد الحليم محمود – الابداع والشخصية (القاهرة ، دار المعارف بمصر) .

٩٥- عبد المعيد خان – الأساطير العربية قبل الإسلام (القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة) .

٩٦- الدكتور عبد المحسن طه بدر – نجيب محفوظ (القاهرة ، دار الثقافة الجديدة) .

٩٧- الدكتور عبد القادر القط – من فنون الأدب – المسرحية – بيروت – دار النهضة العربية ١٩٧٨ .

٩٨- عباس محمود العقاد – اللغة الشاعرة (القاهرة ، دار غريب) .

٩٩- ابن عباس – الاسراء والمعراج القاهرة – الجمهورية) .

١٠٠- الدكتور عثمان أمين – الجوانية (القاهرة ، دار الفكر) .

١٠١- الدكتور عز الدين اسماعيل – الأدب وفنونه – القاهرة ، دار الفكر العربى ١٩٥٨ .

١٠٢- الدكتور عز الدين اسماعيل – قضايا الانسان في الادب المسرحى المعاصر الألف كتاب ٤١٢ (القاهرة دار الفكر العربى ، ١٩٦٨) .

١٠٣- ابن عساكر – تاريخ ابن عساكر .

١٠٤- الدكتور على سامى النشار – القاهرة – نشأة الفكر الفلسفى في الإسلام .

(غ)

١٠٥- الدكتور محمد غنيمى هلال – في النقد المسرحى ، القاهرة ، دار نهضة مصر ١٩٥٥) .

(ف)

١٠٦- الفارابى ٣٢٩هـ (أبو نصر) أراء أهل المدينة الفاضلة ط ٢ – تحقيق الدكتور ألبير نصرى نادر– بيروت أيضا (القاهرة ، مطبعة التقدم ١٩٠٩م) .

١٠٧- ف . أ . لينين - الدولة والثورة - الأعمال الكاملة - دار التقدم - موسكو .
١٠٨- فوبيون باورز - المسرح اليابانى - ترجمة - سعد زغلول نصار (القاهرة المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر) .

(ق)

١٠٩- القزوينى - شرح الرسالة الشمسية .
١١٠- قسطنطين ستانسلافسكى - حياتى في الفن - ترجمة درينى خشبة (القاهرة ، الأنجلو المصرية) .
١١١- القفطى (٦٤٦هـ) انباه الرواة - تعريف .
١١٢ - ابن قيم الجوزيه (٧٥١هـ) حادى الأرواح إلى بلاد الأفراح .

(ك)

١١٣- ابن كثير (عماد الدين) البداية والنهاية (القاهرة ، المطبعة السلفية) .
١١٤- الكلاعى - احكام صنعة الكلام .
١١٥- كونراد كارتر - الاخراج المسرحى - ترجمة وتقديم رأفت الدريرى - الالف كتاب (القاهرة ، الأنجلو المصرية) .

(ل)

١١٦- لاجوس ايجرى - فن كتابة المسرحية - ترجمة درينى خشبة (القاهرة - الأنجلو د/ت) .
١١٧- الدكتور لويس عوض - المسرح العالمى من ايسخولوس الى أرثر ميللر (القاهرة ، دار المعارف) .
١١٨- الدكتور لطفى عبد الوهاب - هوميروس (الاسكندرية ، مركز التعاون الجامعى) .
١١٩- لويس معلوف - المنجد في اللغة والأدب والعلوم ط ٩ (بيروت - الكاثولوكية) .
١٢٠- محمد أحمد برانق : الإسراء والمعراج (القاهرة ، دار المعارف) .
١٢١- الدكتور محمد بيومى مهران - النبوة والأنبياء عند بني اسرائيل (الاسكندرية ، مركز التعاون الجامعي) .

١٢٢- محيى الدين بن عربى (٦٣٨هـ) الفتوحات المكية - تقديم الدكتور عثمان يحيى (القاهرة ،الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر) .

١٢٣- الدكتور محمد عاطف العراقى - ثورة العقل في الفلسفة العربية (القاهرة دار المعارف بمصر) .

١٢٤- محمد عبده (الشيخ) - الإسلام والنصرانية (القاهرة ، دار المنار) .

١٢٥- الدكتور محمد عزيزة - الإسلام والمسرح - ترجمة الدكتور رفيق الصبان كتاب الهلال (٢٤٣) (القاهرة ، مؤسسة دار الهلال صفر ١٩١٣ - ابريل ١٩٧١م) .

١٢٦- محمد فؤاد عبد الباقى - المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم (القاهرة ، دار الكتب المصرية) .

١٢٧- الدكتور محمود قاسم - الخيال في مذهب محى الدين بن عربى (القاهرة ، معهد الدراسات العربية) .

١٢٨- الدكتور محمود قاسم - المنطق الحديث .

١٢٩- محمد متولى الشعراوى - الاسراء والمعراج (القاهرة ، مكتبة القرطبى) .

١٣٠- محمد مستجير مصطفى - الواقعية والاشتراكية (القاهرة ، دار الثقافة الجديدة) .

١٣١- الدكتور محمد مندور - فنون الأدب العربى - المسرح (القاهرة ، دار الشعب) .

١٣٢- الدكتور محمد مندور - الأدب ومذاهبه (القاهرة ، دار النهضة العربية) .

١٣٣- الدكتور محمد مندور - المسرح المصرى المعاصر (القاهرة ، دار النهضة العربية) .

١٣٤- الدكتور محمد مندور - المسرح النثرى (القاهرة ، معهد الدراسات العربية) .

١٣٥- المقرى (أبو العباس بن على الفيومى) المصباح المنير - تقديم الرافعى (القاهرة مطبعة بولاق) .

(ن)

١٣٦- النويرى - نهاية الأرب (القاهرة ، دار الكتب المصرية) .

١٣٧- ابن النديم (٣٨٥هـ) الفهرست - مؤرخ ومصنف (القاهرة ، المكتبة التجارية) وكذلك (بيروت مكتبة خياط ١٩٦٤م) .

(هـ)

١٣٨- هوميروس – الالياذة – ترجمة سليمان البستانى (القاهرة ، دار الكتب ١٩٠٤م) .

١٣٩- هوميروس – الأوديسية – ترجمة درينى خشبة كتاب الهلال (القاهرة ، دار الهلال) .

١٤٠- هيننج نيلمز – الإخراج المسرحى – ترجمة أمين سلامة (القاهرة ، الأنجلو المصرية ومؤسسة فرانكلين – ديسمبر ١٩٦٢) .

(ى)

١٤١- ياقوت الحموى الرومى (شهاب الدين) إرشاد الأريب – تعريف .

١٤٢- ياقوت الحموى – معجم الأدباء (القاهرة ، دار المأمون) .

رابعا : الكتب المقدسة :

١٤٣- القرآن الكريم .

١٤٤- التوراة – العهد القديم .

١٤٥- الانجيل – العهد الجديد .

خامسا : الدوريات والسلاسل :

(أ)

١٤٦- أحمد أمين – نظرة أبى العلاء إلى العالم – عدد خاص من المعرى (القاهرة دار الهلال ١٩٣٨م) .

١٤٧- الدكتور إبراهيم حمادة – طبيعة الدراما – كتابك (القاهرة ، دار المعارف بمصر ١٩٧٧) .

١٤٨- الدكتور إبراهيم سكر – الدراما الاغريقية – المكتبة الثقافية (القاهرة ، الهيئة المصرية للتأليف والنشر) .

١٤٩- اتكنز – (ج . و . هـ) النقد الإدبى الانجليزى – عن مولوين ميرشنت – الكوميديا والتراجيديا – عالم المعرفة الكويتية .

١٥٠- أحـمـد حـسـن الزيات – المجلة ع ١١١ مـارس ١٩٦٦م (القـاهرة ، وزارة الثقافة والإرشاء القومى) .

١٥١- أحمد شوقى – مصرع كليوباترة – مسرحية شعرية (القاهرة ، المطبعة الاميرية بولاق ١٩٥٤)

١٥٢- الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى – الزير سالم بن السيرة والمسرح – مجلة الفنون الشعبية المصرية (القاهرة ، وزارة الثقافة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر) .

١٥٣- الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجي – العرب والمسرح – المكتبة الثقافية (القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب) .

١٥٤- الدكتور أحمد كمال زكى – التفسير الأسطورى للشعر الحديث (فصول المصرية م١ – ع ٤٠ – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢) .

١٥٥- الدكتور أحمد كمال زكى – حقيقة الالتزام الدينى في الادب – الرسالة القاهرية ع ١٠٥٧ – أبريل ١٩٦٤م .

١٥٦- أروين شـو – ثورة الموتى – روائع المسرح العالمى – المؤسسة المصرية للتأليف والنشر .

١٥٧- أرابال – مهندس آشور ، مقبرة السيارات – مسرحيتان – مجلة المسرح (القاهرة ، مؤسسة الأهرام) .

١٥٨- أ . ف واتلنج – مقدمة مسرحيات سوفوكليس – ترجمة الدكتور على حافظ – طبعة البنجوين –

١٥٩- الدكتورة آمال مختار – الموسيقى بين علم النفس واللغة – عالم الفكر مج ٩ ع مارس سنة ١٩٧٩ م

١٦٠- الدكتور أمين العيوطى – الشخصية بين الرواية والمسرح – مجلة المسرح ع سنة ١٩٦٤م .

١٦١- الدكتور أمين العيوطى – الأسطورة في المسرح – مجلة المسرح ١٥ مارس سنة ١٩٦٨ م .

١٦٢- إلمرايس مسرحية - الحالة - ترجمة أسما حليم - روائع المسرح العالمى (القاهرة المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر) .

١٦٣- الفريد فرج - الزير سالم - مسرحيات عربية (القاهرة دار الكاتب العربى ١٩٦٧) .

١٦٤- الفريد فرج - جواز على ورقة طلاق - مسرحيات عربية (٢) (القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٢) .

١٦٥- إليس فيرمور - حدود الدراما - عن الدكتور شفيق محلى - مجلة المسرح ع ٣ السنة الثانية ١٩٦٥م .

١٦٦- أوجستوبول - المخرج المسرحى البرازيلى - مسرح المقهورين - عن الدكتور سمير سرحان - مجلة المسرح ٢٤ يوليو ١٩٨١م .

١٦٧- ايفانز - لغة الدراما الحديثة - ترجمة وتلخيص فؤاد دوارة - عالم الفكر م ٩ الكويت وزارة الإعلام الكويتية .

(ب)

١٦٨- برتولد بريخت - الاورجانون القصير - مجلة المسرح المصرية الأعداد : (٢٠ - ٢١ - ٢٢) سنة ١٩٦٥م .

١٦٩- ________ محاورات المسنجكاوف - مجلة المسرح المصرية .

١٧٠- ________ مسرحية - دائرة الطباشير القوقازية - ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى - روائع المسرح العالمى (٣٠) (القاهرة المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر) .

١٧١- ________ مسرحية - السيدة الفاضلة من ستشوان - ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى (القاهرة مكتبة النهضة - المصرية) .

١٧٢- ________ مسرحية - السيد بونتيلا وتابعه ماتى - ترجمة د. عبد الغفار مكاوى مسرحيات عالمية ع ٢١ (القاهرة الدار القومية للتأليف والطباعة والنشر) .

١٧٣- ــــــــــ مسرحية - الأم شجاعة - من المسرح العالمى - الكويت - ترجمة د. سعد الخادم (القاهرة ، الدار المصرية للطباعة والنشر - د/ت) .

١٧٤- ــــــــــ مسرحية - جاليليو - مجلة المسرح المصرية .

١٧٥- ــــــــــ - الاستثناء والقاعدة - ومحاكمة لوكوللوس - ترجمة الدكتور عبد الغفار مكاوي مسرحيات عالمية ، أيضا مجلة المسرح المصرية عدد (٢) فبراير ١٩٦٤م .

١٧٦- بيترفايس - مارا صادا - ترجمة الدكتور يسرى خميس - مسرحيات عالمية . (القاهرة ، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر) .

١٧٧- ــــــــــ - دراسة عن المسرح التسجيلى - مقدمة مسرحية انشودة . انجولا - ترجمة الدكتور يسري خميس - من المسرح العالمى الكويتية وزارة الإعلام .

(ت)

١٧٨- توفيق الحكيم - اللغة في المسرح - المجلة ع ١١١ مارس ١٩٦٦م .

(ج)

١٧٩- الدكتور جابر عصفور - أقنعة الشعر المعاصر - فصول م ١ ع ٤ الهيئة المصرية .

١٨٠- وليم شكسبير - أنطونيو وكليوباترة - ترجمة الدكتور لويس عوض - مسرحيات عالمية (القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر) .

١٨١- جورج برناردشو - القديسة جون ، مسرحيات عالمية ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر .

١٨٢- جوركي (مكسيم) الحضيض - مسرحية ترجمة فؤاد دوارة (الاسكندرية جماعة خريجى الآداب)

(ح)

١٨٣- الدكتور حسين فوزى النجار - التاريخ والسير - المكتبة الثقافية - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر .

١٨٤- الدكتور الحوفى - المجلة ع ١١١ مارس ١٩٦٦ م .

(غ)

١٨٥- دريني خشبة - مقدمة ترجمته لمسرحية هنريك إبسن - عندما نبعث نحن الموتى من روائع المسرح العالمي (القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر)

١٨٦- موريس دى كوبرا - كرنفال الأشباح - روائع المسرح العالمى - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر .

(ر)

١٨٧- الدكتور رمزى مصطفى - المناظر المرئية على خشبة المسرح (طرابلس مجلة الثقافة الليبية ع ٣ السنة الثالثة) .

١٨٨- رولان بارت - النصوص والاشارات - عن الدكتور أحمد أبو زيد - عالم الفكر مج ١١ ع ٢ الكويت .

(س)

١٨٩- الدكتورة سامية أحمد أسعد - سيميولوجيا المسرح - فصول مج ٤ ع ٣ (القاهرة الهيئة المصرية للكتاب) .

١٩٠- سعد أردس - المخرج في المسرح المعاصر - عالم المعرفة الكويتية - المجلس الوطنى للثقافة .

١٩١- الدكتور سعد الجيزاوى - الملحمة في الشعر العربى - المكتبة الثقافية - الهيئة العامة للتأليف والنشر .

١٩٢- سعيد حورانية - مقدمة مسرحية بريخت - الأخوة هوراس والأخوة كورياس (بيروت دار الفارابى) .

١٩٣- الدكتور سعيد الورقى - الوزير العاشق - دراسة لمسرحية شعرية فاروق جويدة - مجلة المسرح المصرية .

١٩٤- الدكتور سيد نوفل - الجنة والنار في الأدب العربى - الهلال فبراير ١٩٧٤م .

١٩٥- الدكتور سليم النعيمى - المذاهب الأدبية الحديثة - مجلة المعلم الجديد .

١٩٦- الدكتور سعيد منصور - محاضرة بقسم اللغة العربية آداب الاسكندرية - عن شعر المعرى ومعتقده .

١٩٧- سكينز – تكنولوجيا السلوك الانسانى – عالم المعرفة الكويتية ، المجلس الوطني للثقافة .
١٩٨- سوفوكليس – أوديب ملكا – ترجمة الدكتور على حافظ – مسرحيات عالمية (القاهرة الدار القومية للطباعة والنشر)
١٩٩- سينيكا – أوديب – اعداد : تدهيوز – ترجمة د. يوسف الشارونى عن المسرح العالمى – الكويت وزارة الإعلام .

(ش)

٢٠٠- الدكتور شفيق مجلى – مشكلة الحوار المسرحى – مجلة المسرح ع ٥ / ١٩٤٦م .
٢٠١- الدكتور شفيق مجلى – الشعر العربى رؤيا المستقبل – الجديد ع ٧ – الهيئة المصرية العامة للكتاب .
٢٠٢- شكسبير – الملك لير – ترجمة إبراهيم رمزى – القاهرة ١٩٣٦م .
٢٠٣- ——— – ماكبث – ترجمة الدكتور جبر إبراهيم جبرا – من المسرح العالمى – الكويت وزارة الإعلام الكويتية .
٢٠٤- ——— – هاملت – مسرحيات عالمية – الدار القومية للطباعة والنشر .
٢٠٥- ——— – حلم منتصف ليلة صيف – مجلة المسرح – عدد خاص عن شكسبير .
٢٠٦- ——— – مأساة عطيل – ترجمة الدكتور جبرا إبراهيم جبرا – من المسرح العالمى – الكويت .
٢٠٧- شوقى عبد الحكيم – حسن ونعيمة – المسرحية – مطبوعات مجلة المسرح (القاهرة ، مؤسسة الأهرام ١٩٦٦) .

(ص)

٢٠٨- صلاح عبد الصبور – مأساة الحلاج – مسرحية شعرية (بيروت اقرأ) .
٢٠٩- صفوت كمال – الرمز والأسطورة والشعائر – عالم الفكر م ٩ مارس ١٩٦٩م (الكويت – وزارة الإعلام الكويتية) .

(ط)

٢١٠- الدكتور طه محمد طه – وسائل الاتصال الحديثة – عالم الفكر م ١١ ع سبتمبر ١٩٨١م ٢ (الكويت – وزارة الإعلام الكويتية) .

(ع)

٢١١- الدكتورة عائشة عبد الرحمن – تلخيص لأحداث رسالة الغفران – كتابى ع ٢٥ السنة الثالثة ١٩٥٤م .

٢١٢- الدكتورة عائشة عبد الرحمن – الأساطير والتاريخ – الأهرام الإدبى – ١٤ مارس ١٩٨٠م .

٢١٣- عامر العقاد – المرأة كما يراها حكيم المعرة – مجلة الوعى العربى القاهرة .

٢١٤- عبد الحليم البشلاوى – برتولت بريشت – وصراع النفس – العربى الكويتية ١٤٠١هـ سبتمبر ١٩٨١م .

٢١٥- الدكتور عبد المعطى شعراوى – هوميروس شاعر الالياذة والاودبا – المكتبة الثقافية – الهيئة المصرية للتأليف والنشر .

٢١٦- الدكتور عبد المعطى شعراوى – التأثير الدرامى للجوقة عند سوفوكليس – مجلة المسرح ع ٢٥ يناير ١٩٦٦م .

٢١٧- عبد الرحمن الشرقاوى – الحسين ثائرا – مسرحية شعرية – الهلال ع ٢٧٥ .

٢١٨- الدكتور عبد الغفار مكاوى – المسرح الملحمى – كتابك – المعارف .

٢١٩- الدكتور عبد الغفار مكاوى – التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح – المكتبة الثقافية (القاهرة الهيئة المصرية للتأليف والنشر) .

٢٢٠- الدكتور عبد الحميد يونس – موسوعة الآداب والفنون الشعبية – الهلال – (القاهرة يناير ١٩٦٨م) .

٢٢١- الدكتور عز الدين اسماعيل – محاكمة رجل مجهول – مسرحية شعرية – مسرحيات عربية – الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٢٢٢- الدكتور عزيز سليمان – تعريفات مسرحية – المدرسة الطبيعية في المسرح – مجلة المسرح ع ٥ سنة ١٩٦٤م .

٢٢٣- عمران كيالى – الصهيونية ومسرح العبث – الثقافة العربية – الليبية ع ١٣ السنة الرابعة .

٢٢٤- الدكتور على الراعى – المسرح العربى – عالم المعرفة ع ٢٥ – (الكويت المجلس الوطنى للثقافة ١٩٨٠) .

٢٢٥- الدكتور عمر محمد الطالب – الكلاسيكية الجديدة – الإتباعية – مجلة الثقافة الجديدة الليبية ع ٣ السنة الرابعة .

(غ)

٢٢٦- غالى شكرى – مقدمة في التراجيديا المصرية – مجلة الكاتب ع ٣٠ سبتمبر ١٩٦٣ م (القاهرة ، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر ١٩٦٣) .

(ف)

٢٢٧- الدكتور فخرى قسطندى – مصطلحات مسرحية – مجلة المسرح ع ١٠ السنة الأولى ١٩٦٤ م .

٢٢٨- الدكتور فخرى قسطندى – مصطلحات مسرحية – مجلة المسرح ع ١١ السنة الأولى ١٩٦٤ م .

٢٢٩- الدكتور فخرى قسطندى – المناجاة في المسرح – مجلة المسرح المصرية .

٢٣٠- الدكتور فخرى قسطندى – الجانبية – مجلة المسرح المصرية .

٢٣١- الدكتور فخرى قسطندى – الجوقة – مجلة المسرح ع ١٦ السنة الثانية ١٩٦٥ م .

٢٣٢- الدكتورة فاطمة موسى – المنولوج أو شعر المناجاة في مسرح شكسبير – مجلة المسرح ع ٥ – ١٩٦٤ م .

٢٣٣- فريد ريش دورينمات – مشاكل المسرح – محاضرة في سويسرا والمانيا – عن فاروق عبد الوهاب – المسرح ع ١٨ سنة ١٩٦٥م .

٢٣٤- فريد ريش دورينمات – رومولوس العظيم ت . أنيس منصور – مسرحيات عالمية (٩) القاهرة – الدار القومية للطباعة والنشر أو يوليه ١٩٦٥ .

٢٣٥- فرويد – النكات وعلاقتها باللاوعى – دارجيمس ستراتش – عن الكوميديا التراجيديا لميرشنت – عالم المعرفة الكويتية – المجلس الوطنى للثقافة .

٢٣٦- فؤاد كامل – مدخل الى فلسفة الدين – المجلة ع ٨٦ سنة ١٩٧٢ م .

(ك)

٢٣٧- كرستوفرفراي – الكوميديا – مجلة تولين دراما ريفيو – مارس ١٩٠٦ م .

٢٣٨- كينيث ميوار – مقدمة ماكبث لشكسبير – ترجمة الدكتور جبرا إبراهيم جبرا – من المسرح العالمى الكويتية – وزارة الإعلام الكويتية .

(ل)

٢٣٩- الدكتور لميس العمارى – المجلة ١١١ السنة العاشرة مارس ١٩٦٦ م – القاهرة وزارة الثقافة .

٢٤٠- لويجي بيراندللو – ست شخصيات تبحث عن مؤلف – روائع المسرح العالمى ع ١٤ – القاهرة وزارة الثقافة والإرشاد القومى .

٢٤١- الدكتور لويس عوض – المجلة ع ١١١ – السنة العاشرة مارس ١٩٦٦ م .

٢٤٢- الدكتور لويس مرقص – الفن هو الحضارة الجديد العدد الأول (القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب) .

(م)

٢٤٣- مارتن جاردنر – مقدمة كتاب إليس : دارها رموندز ويرث – عن الكوميديا والتراجيديا لميرشنت وكليفورد ليتش – سلسلة عالم المعرفة الكويتية .

٢٤٤- الدكتور محمود حسن عيسى – الابداع في الفن والعلم – عالم المعرفة الكويتية .

٢٤٥- الدكتور محمد مندور – الأصول الفنية والعلة الغائية في الملحمة والتراجيديا (القاهرة ، مجلة المسرح ع ١٥ سنة ١٩٦٢ م) .

٢٤٦- محمود شلتوت (الشيخ) – محمد الرسول الأعظم – كتيب عن مجلة الاذاعة والتلفزيون ١٩٦٠ م

٢٤٧- المسعودى - مروج الذهب - تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد (القاهرة ، مؤسسة دار التحرير للطبع والنشر) .

٢٤٨- محمد محمود رضوان - الوسائل والغايات في التربية - دراسات في التربية والمجتمع (القاهرة) .

٢٤٩- الدكتور مصرى حنورة - الخلق الأدبى - كتابك - لجنة من الأساتذة - عن نشرة معهد التربية العالى للمعلمين بالاسكندرية (القاهرة دار المعارف بمصر) .

٢٥٠- الدكتور منير مجلى - صراع المتعب من الحياة مع روحه - الجديد ع ١- (القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب) .

٢٥١- موليير - (وثيقة للرد على من اتهمه بخرق وحدتى الزمان والمكان) عن : فان تيغم : المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا .

٢٥٢- مولوين ميرشنت وكليفورد ليتش - الكوميديا والتراجيديا - ترجمة الدكتور على أحمد محمود - عالم المعرفة الكويتية .

(ن)

٢٥٣- ناظم حكمت - حكاية حب : (شيرين وفرهارد) مسرحية شعرية - ترجمة أكمل الدين إحسان (القاهرة دار الكاتب العربى) .

٢٥٤- ناجية مرانى - المرأة في اللزوميات - المورد العراقية م ٥ ع ٢ سنة ١٩٧٦م بغداد .

٢٥٥- الدكتور نعيم عطية - الاتوماتية في الشعر السريالى - فصول مج أ ع ٤ يوليو سنة ١٩٨١ م .

٢٥٦- نور الدين حمودى - جذور المسرحية في الأدب العربى القديم - مجلة الحياة الثقافية التونسية - خاص عن المسرح - تونس .

(هـ)

٢٥٧- الدكتور هدارة (محمد مصطفى) - النزعة الصوفية في الشعر العربى الحديث - فصول م أ ع ٤ لسنة ١٩٨١ م (القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب) .

٢٥٨ - هوراس - فن الشعر - ترجمة الدكتور لويس عوض-الروائع المائة رقم " ٧ " (القاهرة دار المعارف بمصر) .

(و)

٢٥٩- ولسون نايت - مقدمة مسرحية ماكبث لشكسبير - ترجمة الدكتور جبرا إبراهيم جبرا - من المسرح العالمى الكويت - وزارة الإعلام .

(ى)

٢٦٠- ياكبسون - عن - ولف كلويفر - علم الشعر وعلم اللغة - تقديم نبيلة إبراهيم فصول مج أ ع ٤ لسنة ١٩٨١ م .

٢٦١- يوسف ادريس - الفرافير - مسرحية - (القاهرة دار مصر للطباعة ١٩٨٤) .

٢٦٢- الدكتور يوسف مراد - المسرح والتحليل النفسى - المجلة ع ١١١ مارس ١٩٦٦ م (القاهرة وزارة الثقافة والإرشاد القومى) .

سادسا :

مراجع اجنبية :

٢٦٣- Jhoun Glzourthy - Art and the war .

٢٦٤- Sigmund Freud, Meses and Mentheism N. Y.1939.

٢٦٥- CURT KUHL - the progher of israel, olivera and beyed .

٢٦٦- Gilbert Murray : the rise of the greek epic - oxferd, 1947 .

••••••••••••••••••••••••••••
••••••••••••••••••••••

الفهـرس

تم بحمـد الله

مـع تحـيات
دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
تليفاكس: ٥٢٧٤٤٣٨ - الإسكندرية